

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REMERCIEMENTS

DE L'ARBITRAIRE À L'INDICIBLE :

DÉJOUER LES CODES NARRATIFS ET LES CONVENTIONS PICTURALES

DANS UNE PRATIQUE INTUITIVE DE LA PEINTURE FIGURATIVE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

FRANÇOIS GEORGET

DÉCEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son intelligence, sa finesse, sa liberté, son humour et sa confiance, je remercie mon incomparable directeur de recherche Jean-Pierre Gilbert.

Je dois également souligner ma reconnaissance envers Annie Nantel ma fiancée pour son soutien au quotidien, sa compréhension, mais aussi sa rigueur, sa générosité et son amour.

Je remercie aussi mes garçons Félix et Olivier pour leur présence, leur compréhension, leur patience et tout le courage qu'ils m'ont donné et me donnent encore.

Enfin que serait cette recherche sans mon grand ami Stéphane Bellerose qui fut mon modèle pour l'occasion? Merci pour la disponibilité, la patience, l'intelligence, la fidélité et surtout l'amitié.

AVANT-PROPOS

« Quel ennui! C'est toujours la même histoire! Une fois achevée la maison qu'on s'est bâtie, on constate qu'on a appris au cours du travail, sans en avoir conscience, quelque chose qu'on aurait *dû savoir* avant même de commencer. Éternel et désespérant « trop tard », - mélancolie des entreprises *achevées...* »

Friedrich Nietzsche

A mon sens, ce qui est délicat, c'est que tout ce qu'un auteur *voudrait* faire dire à son œuvre n'a pas beaucoup d'importance. En dernière analyse, ce qui importe est ce que l'œuvre dit elle-même.

En ce qui me concerne, c'est la peinture qui devrait avoir le dernier mot, le fin mot si je puis dire. Ces chroniques divaguent autour du travail sans jamais y entrer. Tout simplement parce que comme l'a dit Rothko; « Un tableau n'est pas l'image d'une expérience; c'est une expérience ». (Audi, 2003, p. 136). En fin de compte, ce qui importe à propos du tableau, c'est toujours le tableau lui-même!

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
AVANT-PROPOS	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
LE MODÈLE ET LA FIGURE DU CHAOS DANS LE PORTRAIT	3
J'aimerais être peintre	3
La cohérence narrative	4
Phénoménologie de l'absurde	6
Se libérer du sens	7
Crocs-en-jambe sémantiques	8
La représentation ne tient pas la route	10
Se regarder dire autre chose	12
L'arbitraire	14
Une volonté d'échapper à l'intellect par l'intellect	15
Toujours le même essai	17
Conceptualisation et distance théorique	18
L'impertinence du langage	19
La pâte comme alphabet indéfini	21
Le modèle et son peintre	23

L'inachevé	25
La réalité de la peinture	26
La vérité est invraisemblable	28
Le mensonge comme vérité	30
Modernité, Art contemporain, la question de la foi	32
Les conventions; des jalons provisoires dans l'obscurité absolue	34
Le dispositif du tableau	36
Les résidus romantiques, un goût pour l'archaïque	40
Résistance sportive	42
L'homme générique	44
Le lieu d'exposition, le lieu de l'œuvre, l'œuvre du lieu	46
Cheval de Troie	48
Le luxe de la conscience artistique et l'adresse de l'œuvre	50
L'investisseur floué- le désir et l'investissement de soi	53
Ajuster la pensée pour accéder à la joie	55
CONCLUSION	57
BIBLIOGRAPHIE	60

RÉSUMÉ

Par le langage, l'homme fabrique du sens et structure le monde, celui du langage. Cet univers du langage, qu'il soit pictural ou autre n'est jamais qu'un monde parmi ceux de « l'après-coup ». Il existe pourtant un monde plus fuyant en chacun, ceux-là immédiats qui ne se disent pas. C'est ce monde « hors pouvoir » et fuyant que cerne, signale et exprime parfois la peinture, et que Barthes reconnaît à travers et par la littérature.

Cette recherche poursuit, à travers le sens et le réel impermanent du monde, la part d'indicible qui se manifeste à l'occasion « ente les lignes » — c'est-à-dire à l'ombre des signes dans une pratique intuitive de la peinture narrative.

Mots Clés : Peinture, tableau, langage, indicible, arbitraire, modèle

INTRODUCTION

Ne soyez pas si pressée de croire tout ce qu'on vous raconte, et je vais vous dire pourquoi. Si vous vous efforcez de tout croire, vous allez fatiguer les muscles de votre esprit, après quoi vous serez si faible que vous deviendrez incapable de croire les vérités les plus simples.

Lewis Carrol

J'ai écrit ce texte comme je peins un tableau. À partir d'une idée générale assez vague, j'ai entrepris de le composer patiemment par le détail sans songer à la forme qu'il devait prendre. L'idée étant toujours de découvrir la forme plutôt que de la penser et l'illustrer. Je me suis borné, à chaque étape, à superposer les essais et les erreurs. J'ai par la suite tenté de revenir sur l'ensemble pour lui donner sa cohérence narrative par celle du style. Je crois qu'il se dégage quelque chose comme une forme qui n'est pas préméditée. Je m'étais même suggéré de le vernir et pourquoi pas de l'encadrer, c'est-à-dire l'isoler dans un écrin comme une chose à part, retranchée du quotidien familial.

J'ai essayé ici de me prêter honnêtement au jeu du « bilan » provisoire. J'ai tenté de rendre compte de l'esprit du travail. Et pour ce faire j'ai tenté de toucher à ce qui pourrait à mon sens cerner ce qui se trouve dans ma peinture, ce qui la suscite, la question principale étant; de quoi relève cette activité particulière de peindre ce que je peins dans un contexte, un monde particulier. Aussi ai-je abordé ma pratique de la peinture comme un usage spécifique du langage. Les parallèles m'ont permis d'échafauder une certaine « lecture » du tableau et de sa conception. Il ne s'agit pourtant que d'un biais, l'occasion d'émettre quelques impressions, des hypothèses.

Je ne prétends pas avoir saisi de manière définitive quoi que ce soit. J'ai au contraire volontairement choisi, dans l'écriture de ce texte, de procéder d'une manière qui soit le plus près possible de ma façon de construire un tableau. Ainsi, le lecteur doit savoir qu'il s'agit moins d'un compte rendu que d'une errance s'organisant de manière arbitraire par superposition, sur le mode de l'essai et du doute.

Mon souhait était de me prêter à l'exercice avec le sérieux du chercheur universitaire et la méfiance du peintre à l'égard des mots. Aussi ai-je traité avec une certaine gravité quelques enjeux et d'autres avec désinvolture et dérision, à la manière des différentes parties de mes tableaux. Par là, j'ai essayé de mettre en perspective le sérieux du dérisoire ainsi que le caractère dérisoire du sérieux, qui sont à mon sens également justes.

J'ai aussi pris soins d'illustrer mes propos par le rythme, la forme et la progression du texte même. Mon souhait était d'avancer, de reculer, de cheminer, de construire et de chuter pour qu'il ne reste à la fin, à l'instar des narrations de mes tableaux, que ce qui n'y est pas, quelque chose entre les mots, entre les conventions et les formules.

Il s'agit donc essentiellement d'un échafaudage. Une construction rigoureuse et instable, sérieuse et dérisoire. Ce qui importe est le passage et ce qu'il laisse en dépôt. Littéralement, j'aurais pu écrire un autre texte, sur un autre mode, par d'autres biais. Et je le ferai sans doute! Comme je ferai d'autres tableaux. Parce qu'enfin comme le prédit si bien Delacroix.

La verve par occasion ou la persistance à fouiller dans un sol infertile nous fera trouver des passages spéciaux ou vraiment beaux, mais vous n'avez, encore une fois, fait au lecteur qu'une communication imparfaite. Vous rougirez peut-être plus tard, en revoyant votre ouvrage et en méditant, dans de meilleures dispositions, ce qui était votre sujet, de voir combien ce sujet vous a échappé. (Delacroix, 1963, p. 350).

LE MODÈLE ET LA FIGURE DU CHAOS DANS LE PORTRAIT

J'aimerais être peintre

Tu ferais mieux de dire : « Ce qui fait le tourment et la douceur de mon âme est inexprimable, ce qui cause la faim de mes entrailles, n'a pas de nom. » Que ta vertu soit trop haute pour la familiarité des dénominations : et s'il te faut parler d'elle, n'aie pas honte de balbutier.

Friedrich Nietzsche, 1947, p. 46

Le monde construit recouvre des plages, des horizons, des plaines, des vallées et des abysses.

Le langage recouvre des abysses. Des abysses que l'on porte en soi. Tout ce que le langage ignore, tout ce qui est latent, aux frontières des codes et des mots.

Ce que je nomme est insuffisant!

Insuffisant à exprimer ce que mon corps, mon cœur et mon esprit pressentent.

Pourtant, je construis le monde construit.

De même, le monde construit me construit.

Et j'ai le sentiment d'être coincé dans ce circuit fermé avec cette intuition d'un extérieur, d'un ailleurs.

C'est un sentiment d'enfance et d'ignorance.

C'est une intuition barbare et sauvage.

Et devant le réel insuffisant, il ne me reste que la soif et le désir inutile.

C'est un désir inutile et impuissant qui est à l'origine de mon travail, de ma peinture.

La cohérence narrative

Les choses perçues ne seraient pas pour nous irrécusables, présentes en chair et en os, si elles n'étaient inépuisables, jamais entièrement données, elles n'auraient pas l'air d'éternité que nous leur trouvons si elles ne s'offraient à une inspection qu'aucun temps ne peut terminer. De même, l'expression n'est jamais absolument expression, l'exprimé n'est jamais tout à fait exprimé, il est essentiel au langage que la logique de sa construction ne soit jamais de celles qui peuvent se mettre en concepts, et à la vérité de n'être jamais possédée, mais seulement transparente à travers la logique brouillée d'un système d'expression qui porte les traces d'un autre passé et les germes d'un autre avenir.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 52-53

La vérité est un poisson encore vivant qui glisse entre les mains. Ce qu'on tient bien est toujours un poisson mort auquel on attribue des choses qu'il est commode d'inventer. Il est commode d'inventer la vie par des mots, des idées.

La seule chose que je ne puis inventer c'est mon corps. J'invente donc le récit de mon corps. Je lui trace un chemin cohérent, une histoire, une suite d'événements qui sont les jalons de l'aventure. Cette histoire et sa cohérence chuteront pourtant à ma mort dans l'indifférence de ce que j'appellerai la logique du vivant.

La logique d'un récit n'est autre que celle d'une « nécessité narrative ». Il faut construire une trame, des antagonismes, des pôles, des enjeux et surtout de l'héroïsme. Il faut franchir

des obstacles, il faut atteindre des choses et le faire avec un certain style. Il le faut! Sans quoi le récit se morcelle, s'égraine sans progression, sans régression, sans direction. « Il y a signification lorsque nous soumettons les données du monde à une "déformation cohérente". » (Merleau-Ponty, 1969, p. 85).

Et la direction, c'est le sens. Le sens du récit? Le sens de la vie? Et quel sens adopter, quel sens construire, quelle voie emprunter? Celle de la vérité? Au bout du chemin formé par deux parallèles, il n'y a que du canevas, et les parallèles ne se rejoindront sensiblement jamais en un point d'arrivée absolu qui serait alors une manière de vérité. Il faut pourtant faire comme si!

La vache broute, elle rumine inlassablement entre deux parallèles sans cette perception illusoire. L'arbre pointe le ciel et n'a de cesse qu'il tente de rejoindre le soleil, soleil qu'il n'atteint systématiquement pas. C'est pourtant un récit millénaire. De même, le monde tellurique échafaude par accident des monticules, des montagnes qui ne sont pas des projets, et que l'érosion et autres phénomènes indifférents auront tôt faits de mettre en pièce.

Ainsi, sommes-nous la seule espèce à poursuivre avec acharnement l'édification d'extraordinaires châteaux de cartes vouées à la même impasse cosmique, qui n'aboutit à rien d'autre qu'un ressassement inéluctable.

Le peintre construit des cohérences limitées à l'intérieur du dispositif de son langage. Cette cohérence est d'autant plus illusoire qu'elle se retranche à l'intérieur même des limites du langage et de son impuissance.

Phénoménologie de l'absurde

L'univers n'a point d'affections humaines; toutes les choses du monde lui sont comme chien de paille. L'univers est pareil à un soufflet de forge; vide, il n'est point aplati. Plus on le meut, plus il exhale, plus on en parle, moins on le saisit, mieux vaut s'insérer en lui.

Lao-tseu, 1967, p. 16

Aujourd'hui, j'ai passé la journée à l'atelier. J'y ai travaillé, j'y ai lu et puis j'ai dîné, j'ai fait la sieste dans mon hamac. Enfin, j'ai passé une journée qui n'était pas en contradiction avec celle d'hier. Je peux l'insérer aisément dans la cohérence de mon récit individuel. Pourtant, il aurait pu en être tout autrement si, par exemple, un météorite ou un astéroïde avait malencontreusement percuté la planète sur laquelle je me trouve! Ou encore, j'aurais pu consacrer ma journée à traiter et subir une solide gastro-entérite, ce qui aurait rompu, brisé cette « cohérence » caractéristique de tout récit. Le sens en aurait été affecté, la direction perturbée, l'unité bafouée. Et pour cause : le récit, ce château de cartes est une chimère, une absurdité provisoire. On y puise pourtant des certitudes à l'occasion. On en fait même les fondements des mondes social et idéologique. Et on persiste en dépit de l'errance à laquelle on est condamné. Comme si la vie d'un homme consistait essentiellement à nier la mort et le silence, qui sont en définitive les seules certitudes et qui reconduisent systématiquement tout discours à l'absurde, une certaine vacuité dévorante.

Se libérer du sens

Tu dis « moi » et tu es fier de ce mot. Mais ce qui est plus grand, c'est — ce à quoi tu ne veux pas croire, — ton corps et sa grande raison : il ne dit pas moi, mais il est moi en agissant. Ce que les sens éprouvent, ce que l'esprit reconnaît, n'a jamais de fin en soi. Mais les sens et l'esprit voudraient te convaincre qu'ils sont la fin de toute chose : telle est leur fatuité. Le sens et l'esprit ne sont qu'instruments et jouets : derrière eux se trouve encore le soi. Le soi, lui aussi, cherche avec les yeux des sens et il écoute avec les oreilles de l'esprit (...) Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, se tient un maître plus puissant, un sage inconnu — qui a un nom « soi ». Il habite ton corps, il est ton corps. Ton soi rit de ton moi et de tes bonds prétentieux. « Que sont ces élans et ces essors de la pensée? Dit-il. Un détour vers mon but. Je suis la lisière du moi et le souffleur des ses idées.

Friedrich Nietzsche, 1947, p. 44-45

La domestication induit le sens car le sens est domesticité! Et dans tous les cas, est-ce que ce sens, quel qu'il soit, n'est pas arbitraire? Pour une part, j'estime qu'il n'est qu'une chose qui ne soit pas arbitraire dans la direction qu'elle poursuit et c'est mon corps (et encore!). À poursuivre le sens que l'on donne, que l'on impose à force de rhétorique et de désespoir, à le pourchasser, à le talonner, à l'interroger, à l'acculer, on en découvre l'admirable, la joyeuse et l'implacable absurdité. Le sens, on le superpose à la vie, on l'imprime par le langage, qui nous y maintient de manière convaincante et inexorable. Pourtant, sa configuration, on le sait, varie d'une société, d'un lieu et d'une époque à l'autre. Je m'efforce de poser des gestes, poursuivre des objectifs — plutôt des caprices — de manière radicale avec cette conscience du caractère illusoire du sens qu'on pourrait être tenté, que l'on est forcé de forger, du moins sur de brèves périodes. Il s'agit alors de construire du sens et parfois même d'être emporté par lui. Tout en conservant ce détachement et cette relative indifférence quant à l'accomplissement, la réalisation et l'atteinte des objectifs arbitraires que je construis comme tout le monde - par et dans le langage. Entre l'Homme doté de langage et l'horizon, il y a

comme un verre de bocal limitant sa portée, altérant sa vision. Le jeu en vaut-il la peine? La question n'est pas là, c'est le seul que l'on ait!

Crocs-en-jambe sémantiques

La peinture réordonne le monde prosaïque et fait, si l'on veut, un holocauste d'objets comme la poésie fait brûler le langage ordinaire.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 89

Dans mes tableaux, pour des raisons obscures que j'ignore et qui ne m'intéressent pas beaucoup, il y a toujours un portrait. Je peins d'abord le modèle, celui que j'ai sous la main et qui est presque toujours le même, ou moi-même. La figure humaine, et ce n'est pas original, m'intéresse, m'intrigue. Il y a les yeux bien sûr, mais surtout la chair qui recouvre l'individu. Cette enveloppe de chair, cette fine couche apparente par laquelle on reconnaît la frontière dite physique entre l'Homme et l'univers. Pourtant la chair on le sait est poreuse. Et la peinture par laquelle je dégage cette forme humaine l'est tout autant.

Alors je peins toujours un être humain. Et le sujet (même celui de sa peau) est assez usé direz-vous. Et je suis parfaitement d'accord! C'est néanmoins un sujet inlassablement fascinant pour le peintre. Mais encore! Pour ne pas sombrer dans un travail de description, de séduction décorative et d'esthétisme savant, j'estime qu'il est prodigieusement utile d'ouvrir ce que j'appellerai des pistes narratives.

Du reste, ces pistes n'enlèvent rien à l'intérêt que présentent à elles seules les chairs. Seulement, elles initient un dialogue sans lequel on est réduit à la contemplation esthétique. Il s'agit donc de multiplier les couches en provoquant leurs rencontres qui seront toujours pour une part fortuites et pour une autre calculées.

Je jette donc mon modèle dans un espace familier et incongru. Que ce soit l'évier industriel ou l'absence de chaussures, mon modèle en complet-cravate se retrouve systématiquement en relation avec un élément que son apparence ne demande pas à priori.

Il y a là pour moi une analogie du quotidien et de cette incohérence narrative caractéristique de tout récit individuel. Les signes ordonnés représentent un monde désiré, projeté mais inexistant, jamais vu. Il s'agit du monde des concepts et des idées, celui de la logique comme pratique abstraite et d'une classification qui doit servir de modèle, de matrice à un monde dans lequel il ferait bon vivre en toute cohérence...

Dans cette entreprise, l'homme allait faire de la réalité discordante un équilibre théorique, pour purger la pensée de ses contradictions, pour faire surgir des unités identifiables et interchangeables dans le processus complexe de la société de la nature. (Marcuse, 1964, p. 161).

Je conserve donc les signes de ce réel, mais ne m'intéresse pas à la signification ultime qu'on leur attribue. Je m'octroie la liberté d'en disposer au petit bonheur, d'une manière arbitraire, voire aléatoire. Le but, car il y en a tout de même un, est de provoquer ces failles sémantiques à la jonction d'éléments qui semblent avoir déjà tout dit. Ici, « (...) la langue n'est pas épuisée par le message qu'elle engendre; (...) elle peut survivre à ce message et faire entendre en lui, dans une résonance souvent terrible, autre chose que ce qu'il dit (...) » (Barthes, 1978, p. 14). Subvertir l'ordre des éléments d'un monde usé me révèle alors ce silence que je *reconnais* bien et qui correspond d'une certaine manière à un rapport insensé au monde, au langage, à l'Absurde.

Dans mes tableaux, l'élément perturbant vise à faire déraiper cette lecture entendue, docile, raisonnable et convenue. La relation, à première vue insoluble, repousse l'analyse rationnelle du tableau et renvoie celui qui, fourvoyé, le regarde à ses propres échafaudages sémantiques. Et pour que cela se produise, il me semble impératif que le lieu, le dispositif et la facture invitent d'abord le spectateur à une reconnaissance rassurante d'une *peinture figurative*, dont le sort est soi-disant réglé depuis des lustres. « Toute la peinture classique suppose cette idée d'une communication entre le peintre et son public à travers l'évidence des choses. » (Merleau-Ponty, 1969, p. 70-71).

Ainsi, l'amateur instruit, l'esthète et le théoricien devraient, selon mes souhaits, comprendre après un moment, que l'intérêt de tout ça n'est pas dans ce qu'il identifie – les contradictions inhérentes; des crocs-en-jambe sémantiques.

La représentation ne tient pas la route

Voilà quel est à présent mon chemin, — ou est le vôtre? répondais-je à ceux qui me demandaient « le chemin ». Car le chemin n'existe pas. Ainsi parlait Zarathoustra.

Friedrich Nietzsche, 1947, p. 226

La représentation n'est pas un succédané du réel. La représentation n'appartient pas à l'expérience immédiate du réel. La représentation fixe de manières arbitraires des signes qui permettent une sorte de retour imaginaire sur le réel. Aussi, toute représentation implique un temps, un lieu, une culture, une subjectivité et un ensemble de conditions matérielles et psychologiques, ce qui la rend fondamentalement subjective.

Ainsi, il semble vain d'y chercher une compréhension, une synthèse, un reflet neutre du monde. « Le seul monde que chacun connaisse réellement et théoriquement, il le porte en lui-même, comme sa représentation, et il en est donc le centre. » (Schopenhauer cité par Audi, 2007, p. 88). La représentation consiste à travestir malgré soi (et d'abord par soi) le monde appréhendé de l'expérience immédiate. Il s'agit toujours d'un dépôt, un résidu quelconque de choses appréhendées et recomposées.

Plus spécifiquement, la représentation en peinture ne serait que ce jeu de recomposition plus ou moins habile du monde visible. Aussi le monde visible n'est jamais pour l'homme qu'une fiction, un cadrage, l'espace du champ visuel, des milliards de séquences qui lui sont propres, son album de souvenirs, sa collection de « prises de vue ».

De même, il semble futile d'attendre quoi que ce soit d'autre du jeu de la représentation qui demeure condamné à la périphérie du réel. Ce qui est également le cas de la littérature par laquelle on apprend très peu du réel, mais beaucoup d'une relation particulière au réel. Il est par ailleurs intéressant de constater que cette relation particulière au réel de l'auteur n'est pas du tout stable, qu'elle se transforme et se contredit constamment au cours d'une vie et même d'une œuvre. Le contraire dénoterait un entêtement et un besoin d'absolu désespéré conduisant à une fidélité non pas à un rapport au réel, mais bien à une certaine manière de le reconstruire de façon plus « cohérente ». Voilà d'ailleurs toute l'aventure de l'homme à la « triste figure ». Car s'il est possible d'envisager l'existence comme une route, il faut également reconnaître l'incohérence et le manque absolu d'unité de cette route. Or, ce qui permet l'échafaudage de la représentation est précisément l'unité ainsi que la cohérence narrative qu'elle invente.

Littéralement, la représentation n'opère que dans sa propre logique de construction, sa cohérence fictionnelle! Et ce qui l'actualise n'est jamais représenté, mais en est le produit. Il s'agit alors de cet « espace supplémentaire » qu'elle ménage entre les signes et que seul l'autre peut investir de sa propre actualité. « (...) des œuvres qui anticip[ent] un face à face avec le spectateur, compris comme un espace possible du soi dans le champ de l'art. » (préface de Sylvie Blocher dans Caillet, 2008, p. 8).

La représentation serait alors prétexte à autre chose, une manière d'initier des rapports sans cesse renouvelés et autres. Car à n'en pas douter, la représentation en elle-même ne tient pas la route.

Se regarder dire autre chose

On n'aura pas idée du pouvoir du langage tant qu'on n'aura pas fait état de ce langage opérant ou constituant qui apparaît quand le langage constitué, soudain décentré et privé de son équilibre, s'ordonne à nouveau pour apprendre au lecteur, — et même à l'auteur, — ce qu'il ne savait ni penser ni dire. Le langage nous mène aux choses mêmes dans l'exacte mesure où, avant d'avoir une signification, il est signification.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 22

Faire advenir ce que j'ignore mais pressens, voilà ce qui m'excite devant la toile. Il s'agit d'abord d'avoir quelque motif, quelque volonté à agir. À ce compte, le geste de peindre n'est pas plus ni moins pertinent qu'un autre. Il ne nécessite pas une croyance, encore moins de la certitude.

Vivre revient à vouloir. Ce qui pose problème chez l'Homme semble être cette conscience de soi qui lui permet, l'oblige à se voir vouloir, agir — ou ne pas agir, ce qui revient sensiblement au même. Car se voir agir amène à concevoir, c'est-à-dire conceptualiser le geste dans un cadre, un temps, une direction. S'ensuit l'argumentation, la justification, la réflexion, enfin ce long soliloque que la vache et l'arbre ignorent cependant qu'ils agissent comme la pluie tombe.

Or, se regarder vouloir, agir, semble entraîner le sujet dans une multitude de représentations comme autant de poupées russes qui à la fin ne possèdent jamais cette incarnation ressentie.

Car telle est l'essence de la Volonté qu'elle est par essence étrangère à toute forme de représentation : le « vouloir » ne se rapporte à rien d'autre qu'à *soi*, il est radicalement immanent à lui-même, et c'est cette immanence-là qui l'oppose justement à l'essence de la représentation pour autant que la représentation, elle, se rapporte toujours à quelque chose qu'elle n'est pas. (Audi, 2007, p. 89).

Nommer l'expérience ne restitue en rien l'expérience. Il s'agit systématiquement d'autre chose. En cela nos représentations sont celles du peintre aveugle. Ce sont des mondes dérivés

du monde que l'on recherche. Ce monde à saisir est fuyant, il est déjà passé et le corps comme l'esprit l'a déjà absorbé, tordu, réduit, déformé, figé, fixé, perdu et reconstruit. Je peins des espaces, des corps et des objets qui s'apparentent à ceux-là mêmes que je côtoie. Il ne s'agit pourtant pas de saisir ce monde-là. Ce monde-là ne se dit pas. Ce que je peins relève plus tôt de quelques intentions, des formes réflexives, entre perception, pulsion et circonstance. Dans ce cas la forme :

(...) est d'abord, et surtout, le témoignage d'une *force*; elle est cette force elle-même, en tant qu'elle se trouve prise (ou contenue) dans le glacié extérieur de la représentation. Et à ce titre elle est, pour être précis, le *faire signe* de la représentation en direction de la force qui lui donne d'être. Elle est la « significativité » sur le plan opératoire de la visibilité de ce qui, en raison de sa subjectivité constitutive, demeure en tant que tel invisible. (Audi, 2003, p. 31).

En réalité, le sens de ma peinture est passablement arbitraire et ne traduit rien que je puis définitivement saisir. Parler de volonté et d'intention, de concepts et de sensations ne saurait en rien expliquer et encore moins justifier ce que disent et présentent mes tableaux.

Les images ou les sensations les plus simples sont en dernière analyse tout ce qu'il y a à comprendre dans les mots, les concepts sont une manière compliquée de les désigner, et comme elles sont elles-mêmes des impressions indicibles, comprendre est une imposture ou une illusion, la connaissance n'a jamais prise sur ses objets qui s'entraînent l'un l'autre et l'esprit fonctionne comme une machine à calculer, qui ne sait pas pourquoi ses résultats sont vrais. (Merleau-Ponty, 1945, p. 23).

Le piège est trop connu qui consiste à sombrer dans la rhétorique quand ce qui est présent ne contient à la fin rien d'autre qu'une trace, un vide, une absence, une présence. Le reste, la narrativité de l'œuvre n'est quant à moi qu'une variation sur le discours de l'absurdité, sorte d'amuse-gueule plus ou moins raffiné. En cela, je crois pouvoir affirmer que peindre revient toujours à se voir dire autre chose.

L'arbitraire

Les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue.

Roland Barthes, 1978, p. 17

L'arbitraire c'est ce qui n'est pas justifié d'abord. Il s'agit toujours de choix. Choix de forme, choix d'esthétique, choix de lieu, choix d'angle... Or le signe se cache en tout ce qui vient d'être énuméré. Et c'est à l'aide du signe, des signes et de leurs agencements qu'il est non seulement possible, mais inévitable de construire du sens.

Cette construction de sens engendre du discours. Construire du sens est le propre du langage. Parce qu'il n'y a pas de langage sans le sens, pas de sens sans langage. Voilà notre enfermement.

Il existe pourtant une dimension ineffable de l'existence, de l'expérience que l'on a du monde immédiat. Une part de l'expérience pour laquelle le mot ne suffit pas. Pour la simple raison qu'il la recompose, la construit, la déplace et la travestit. Le langage, même pictural, s'adresse à notre connaissance des codes mêmes du langage. Cette connaissance des codes est à la fois partagée et subjective, normative et équivoque.

En peinture je ne cherche pas à construire du sens. Mes narrations naissent de choix arbitraires et subjectifs que je ne cherche pas à m'expliquer. Ce qui n'empêchera pas le spectateur de se l'expliquer « tout naturellement ». Car enfin :

La langue dispose d'un certain nombre de signes fondamentaux, arbitrairement liés à des significations clefs; elle est capable de recomposer toute signification nouvelle à partir de celles-là, donc de les dire dans le même langage, et finalement l'expression exprime parce qu'elle reconduit toutes nos expériences au système de correspondances initiales entre tel signe et telle signification dont nous avons pris possession en apprenant la langue (...). (Merleau-Ponty, 1969, p. 8).

Une volonté d'échapper à l'intellect par l'intellect

(...) le moi se trouve toujours, de son vivant, et dans la mesure même où il est en-vie, dans l'impossibilité absolue de prendre congé de lui-même, si ce n'est justement sur un mode « irréel », dans l'espace de la représentation, ou, à l'extrême limite, en se défaisant de soi et en se jetant corps et âme dans la mort.

Paul Audi, 2007, p. 108

J'envisage la pratique artistique comme un jeu. Et comme tout jeu, celui de l'Art est sérieux. J'entends par-là que la pratique artistique s'exerce à l'intérieur de paramètres que l'on établit nécessairement pour baliser l'entreprise. Il y a toujours les « règles » du jeu.

Il y a d'abord le « terrain », puis le « matériel nécessaire » et enfin le « but ». Mon terrain à moi est celui de l'atelier, mais aussi l'espace du tableau. Le matériel est celui du peintre; chevalet, pinceau, tubes de couleur, chiffons, produits de toutes sortes, toile de coton et faux-cadres. Et le but de mon jeu pourrait se résumer ainsi, tenter d'échapper aux seuls accomplissements intellectuels d'ordre fonctionnel et social pour laisser surgir ce qui semble d'un autre ordre. En outre, il faut :

(...) avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines (*trivialis*, c'est l'attribut étymologique de la prostituée qui attend à l'intersection de trois voies). S'entêter veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente. (Barthes, 1978, p. 26).

Car s'il faut jouer, je ne crois pas qu'il faille viser quelque gain ou encore quelque victoire que ce soit au jeu de l'art. Ce qui est la pente naturelle de la raison. J'envisage précisément le terrain de l'art comme espace de gratuité. En dépit des « nécessités intérieures », la pratique de l'art relève pour moi du geste gratuit.

Lorsqu'il se cristallise comme chose spécifique en soi, plutôt que de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme socialement utile, il critique la société par sa seule existence. Le seul fait qu'il soit structuré par une loi immanente dénonce la société dans laquelle tout existe pour autre chose. C'est en quoi d'ailleurs, pourrait-on ajouter, que le régime esthétique de l'art, propre à la modernité, est en soi un régime critique puisqu'il permet « de revendiquer la possibilité d'exercer une activité gratuite sans autre fin qu'elle-même, le droit de ne pas avoir un

travail soumis à l'autorité et au bon vouloir d'un autre, de produire des œuvres uniques et singulières loin de la reproduction de masse que permet l'industrie. (Caillet, 2008, p. 30).

La gratuité concerne ce qui n'est pas « nécessaire », ce qui ne « rapporte » pas, ce qui n'est pas « commandé », ce qui n'est ni « productif », ni « rentable ». La gratuité, c'est la sieste, la discussion à bâton rompu, le geste inutile, le caprice, le désordre, l'impertinence, la boutade, l'envolée et l'écrasement imaginaire. Tout ça ne « sert » à rien. Je pratique l'art avec cette croyance qu'il me permet d'élaborer un espace de gratuité où l'arrogance et l'errance peuvent enfin s'échouer et se fourvoyer dans une création que rien ne demande. Voilà ce que manifeste l'art à mes yeux. Et l'art donne corps à cette vacuité très vite bourrée d'intellect.

Autrement dit, ce qui est propre à l'art n'est pas rhétorique. Ce qui n'empêche pas l'art d'alimenter la rhétorique. Il y a pourtant un effort, une tentative, une volonté et parfois une possibilité d'échapper à ce grand jeu de l'intellect, le discours, par ses propres moyens.

Le Texte contient en lui la force de fuir infiniment la parole grégaire (celle qui s'agrège), quand bien même elle cherche à se reconstituer en lui; il repousse toujours plus loin – et c'est ce mouvement de mirage que j'ai essayé de décrire et de justifier tout à l'heure, en parlant de la littérature — il repousse ailleurs, vers un lieu inclassé, atopique, si l'on peut dire, loin des topoi de la culture politisée, « cette contrainte à former des concepts, des espèces, des formes, des fins, des lois... ce monde des cas identiques », dont parle Nietzsche; il soulève faiblement, transitoirement, cette chape de généralité, de moralité, d'in-différence (séparons bien le préfixe du radical), qui pèse sur notre discours collectif. (Barthes, 1978, p. 34).

La recherche consiste alors à observer d'une manière plus ou moins rigoureuse les règles que l'on se donne d'abord. Ces règles sont arbitraires et parfois même aléatoires. Il s'agit de les identifier comme si de celles-ci dépendait quelque résultat important. « Tout à la fois s'entêter et se déplacer relève en somme d'une méthode de jeu. » (Barthes, 1978, p. 27). S'en suit la partie que l'on poursuit attentivement avec toute l'intelligence dont on est capable. Car le jeu consiste à faire comme si. Comme si le jeu progressait vers quelque but plus ou moins précis, alors même que les règles et les buts se reformulent et se déplacent sans cesse. De telle sorte qu'au fil du jeu, l'esprit sérieux se perd dans une errance salvatrice, condition première à toute création honnête. Faudrait-il alors parler de l'intelligence de l'œuvre, qui n'est pas celle du praticien, mais en est, dans une certaine mesure, le produit?

Toujours le même essai

(...) la peinture présente, même si elle n'a été possible que par tout un passé de peinture, nie trop délibérément ce passé pour pouvoir le dépasser vraiment. Elle ne peut que l'oublier. Et la rançon de sa nouveauté c'est qu'elle fait apparaître ce qui est venu avant elle comme une tentative manquée, c'est qu'une autre peinture demain la fera apparaître comme une autre tentative manquée, et qu'enfin la peinture entière se donne comme un effort avorté pour dire quelque chose qui reste toujours à dire. C'est ici qu'on aperçoit le propre du langage.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 140

À chaque tableau, j'entreprends la même enquête sur le monde, l'expérience que j'en ai, l'expérience que j'en fais. À chaque tableau je me borne à un seul sujet, mon modèle avant tout. D'abord, parce qu'en peinture, et peut-être plus qu'ailleurs, l'espace est particulier et restreint. L'objet d'un tableau n'est jamais très vaste, à mon sens.

C'est un corps-à-corps intime et rapproché. Il s'agit toujours d'examiner par le détail une surface délimitée. Je réduis donc mon sujet au « minimum » de manière à y consacrer toute mon attention. Et comme cette attention n'est jamais « suffisante », je recommence sans cesse et découvre à chaque fois « autre chose », un autre modèle. Autrement dit, l'impermanence de ma perception, de mes dispositions ainsi que celles de mon modèle semblent reformuler à chaque essai une version nouvelle et imprévisible.

J'en veux pour preuve l'apparence changeante du même modèle à chaque tableau et qui n'est pas celle du modèle « vivant ». J'observe pourtant avec insistance chaque trait physique pendant des heures et des heures de pose. J'esquisse, je corrige, je recouvre, je précise, je retouche et j'efface. Je cherche sur la toile même l'apparence, le modelé du visage que je peins. Et ce que je trouve n'est jamais ce que je cherchais à reproduire. Car à la fin, il ne s'agit pas de reproduire, mais bien de produire. « (...) à la fois je *deviens* dans la sensation et

quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. » (Deleuze, 2002, p. 39).

Et du moment qu'il se « produit » quelque chose, qu'ai-je besoin de chercher ailleurs? Ce modèle me suffit amplement parce qu'il m'échappe toujours et qu'il constitue un excellent motif à l'action, à la construction, au geste, à la tentative, à l'essai, toujours le même.

Conceptualisation et distance théorique

Les sciences humaines fragmentent tout pour comprendre, tuent tout pour examiner.

Léon Tolstoï, 1948

La conceptualisation, c'est bien connu, c'est la représentation mentale qu'on se fait d'une chose qui nous est donnée de toucher d'une manière générale par l'ensemble des facultés que l'on possède. Aussi pourrait-on dire, il y a toujours cette distance infranchissable pour l'esprit, pour la simple raison qu'essentiellement il reconstruit tout dans un après-coup, une sorte de fiction sur l'expérience des choses, le délai de la pensée. « Au moment où nous croyons saisir le monde, comme il est sans nous, ce n'est plus lui que nous saisissons puisque nous sommes là pour le saisir. » (Merleau-Ponty, 1969, p. 163).

De telle sorte que d'une expérience immédiate de la vie, nous produisons et retenons systématiquement de ce qui relève de la théorie. Une sorte de saisie conceptuelle de ce qui a priori ne l'est pas. Parce que le moment du réel est fuyant, il ne nous reste qu'à le reconstruire dans un temps suspendu qui n'est plus le sien. Et c'est alors qu'il faudrait parler du temps théorique qui n'a de prise que sur les ossements et autres fossiles de nos vies, ce qui n'est pas le cas de la vache qui rumine, et nous isole, nous retransche de toutes autres formes d'existence.

Par ailleurs, il subsiste toujours le souvenir, la trace de ce qui fut dans l'action immédiate, le « faire ». Et l'on devine bien la chair palpitante dont les squelettes conceptuels furent sur le

moment habillés. Tout simplement parce que l'homme et sa conscience, en dépit de son isolement théorique, sont d'abord incarnation immédiate et non représentation.

Ainsi, le langage, qu'il soit pictural ou autre n'est jamais que la représentation d'un réel qui n'y est plus. « L'œuvre est le masque mortuaire de la conception » (Benjamin, 1979). Le réel ne supporte pas ce délai et n'est présent que dans l'actualité de la réception, par l'espace laissé vacant à l'intérieur de la représentation! « (...) des œuvres à finir par le spectateur, lui permettant de se mettre en mouvement. Un art de la construction de soi comme sujet. Un art de l'Adresse par l'interpellation de la partie manquante (...) » (préface de Sylvie Blocher dans Caillet, 2008, p. 9). Cet espace est inachevé sur le plan du langage, mais correspond à l'incomplétude de la vie même et de celui qui en est traversé. Et c'est ainsi que j'envisage la notion « d'œuvre ouverte » et de langage parlant.

C'est dire que pour nous satisfaire comme elle peut le faire, l'œuvre d'art qui, elle aussi, ne s'adresse d'ordinaire qu'à un de nos sens, et qui en tout cas ne nous donne jamais le genre de présence qui appartient au vécu, doit avoir un pouvoir qui fasse d'elle, non pas de l'existence refroidie, mais de l'existence sublimée, et plus vraie que la vérité. (Merleau-Ponty, 1969, p. 92).

Parce que le reste du discours appartient d'ores et déjà à ce simulacre, le monde théorique.

L'impertinence du langage

Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi, et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos.

Roland Barthes, 1978, p. 15

Le langage nous semble pertinent précisément parce que c'est le langage qui détermine sa pertinence. Toute parole prépare sa propre légitimité, même celle du préjugé! La peinture use

de la même manière du signe. Ainsi, le langage qu'il soit pictural ou autre ne peut avoir de justification hors du jeu qu'il est condamné à jouer. Le huis clos justifie tout ce qui s'y trouve. Pour tenter de juger d'une manière ou d'une autre, il faut en principe occuper une position que l'on estime supérieure, soit provenir d'un « extérieur » quelconque. Or, dans le monde du langage qui est le nôtre, il n'y a pas d'extérieur.

En tout cas, nous ne trouvons jamais dans les paroles des autres que ce que nous y mettons nous-mêmes, la communication est une apparence, elle ne nous apprend rien de vraiment neuf. Comment serait-elle capable de nous entraîner au-delà de notre propre pouvoir de penser, puisque les signes qu'elle nous présente ne nous diraient rien si nous n'en avions déjà par-devers nous la signification? (Merleau-Ponty, 1969, p. 13).

Nous sommes donc nécessairement juge et parti, fabricant et produit. Ce qui me semble pertinent est ce qui coïncide avec le cadre que je me suis donné, le biais, les paramètres du jeu tel que je dois le jouer dans un temps, un corps et un lieu donné. Ma pertinence chute et devient impertinence chez l'autre, ailleurs, etc., et il n'y a pas d'arbitre qui ne soit soumis à la même errance, qui ne soit issu de cette même condition.

Pourtant, au milieu de tout ce babillage arbitrairement tendancieux, il apparaît parfois cette lueur du réel plus apaisante et plus inquiétante que la plus grande justesse des discours les plus brillants. Cette lueur n'appartient ni à la rhétorique ni à la science ni à l'histoire. Cette lueur fait briller ce que le langage ne peut saisir pour la simple raison qu'il se retranche fatalement en lui-même, pour reconstruire par analogie ce qui lui préexiste et qui l'a constitué, et dont il nous tient à distance. Dans ces conditions

(...) il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature. (Barthes, 1978, p. 16).

Car à la fin, la seule pertinence du langage est de servir son enfermement.

La pâte comme alphabet indéfini

Le pouvoir du langage n'est ni dans cet avenir d'intellection vers lequel il va, ni dans ce passé mythique d'où il proviendrait : il est tout entier dans son présent en tant qu'il réussit à ordonner les prétendus mots clefs de manière à leur faire dire plus qu'ils n'ont jamais dit, qu'il se dépasse comme produit du passé et nous donne ainsi l'illusion de dépasser toute parole et d'aller aux choses mêmes parce qu'en effet nous dépassons tout langage donné.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 58

La pâte, le pigment, la peinture présentent une formidable analogie du langage, de ses utilisations, de ses possibilités ainsi que de ses limites. Il en existe d'autres, mais c'est celle-là qui m'occupe. C'est sur celle-là que je me penche.

La peinture permet la mise en forme, c'est bien connu. Et depuis celle des collègues du paléolithique, les formes n'ont cessé de se reconfigurer et de se renouveler à l'instar des innombrables visages humains qu'elles ont regardés.

Il s'agit de formes que peut pendre le jeu. Mais d'abord, j'insisterai sur la flexibilité de la pâte, sur son informité qui gît sur la palette du peintre. La pâte s'offre tel un magma inerte et dynamique.

Ce qui appelle le peintre est ce qu'elle n'est pas encore. Il y a quelque chose de latent dans le tube, quelque chose qui ne sait pas, quelque chose qui n'a pas de sens comme une poche de lettres typographiées sur de petits jetons.

La peinture ne veut rien dire, et pourtant appliquée elle ne cesse de parler, d'affirmer, de contredire, de questionner! Le novice écrit : « Luc va à l'école avec son chien Fido ». La phrase est rigide, prudente et sans ambiguïté. Elle est faite de couleurs primaires bien léchées. Mais le novice qui n'a pas l'expérience de la peinture, mais celle de son corps et de sa vie reconnaît bien la pauvreté de laquelle témoigne son travail. Son tableau dit des choses dont

les limites ne correspondent pas à celle de ses sens. Et en effet, la vie est incommensurable alors que Luc se contente d'aller à l'école avec son chien Fido.

Se pose alors la question de l'incarnation de Luc et de Fido qui sont comme vous et moi des êtres de chair. Que m'importe les lettres L, U et C? Le novice aimerait rendre justice à cette existence, à cette présence physique, sensuelle et psychologique que désignent ces trois lettres. C'est alors qu'il peut entrevoir la chair palpitante entre les lettres, j'allais dire à l'ombre des lettres. Car comme la chair est palpitante, c'est dans son mouvement entre deux états qu'elle existe. « (...) Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre. » (Deleuze, 2002, p. 41).

C'est donc dans cette infinie succession d'état, qu'est le mouvement, qu'est la présence. Ainsi peut-on comparer l'alphabet à un amas de décombres et de mort. La vie de la peinture est dans sa malléabilité. Du tube à la vie, il y a la main, le cœur et l'esprit qui l'introduisent dans le chaos du monde. Il faut alors pétrir, mélanger, caresser, détruire, rejeter, gaspiller, déployer, ménager, espérer, insister. Pour que de la pâte naisse un ordre singulier et « parlant ».

(...) le langage parlant, c'est l'interpellation que (l'œuvre) (le livre) adresse au lecteur non prévenu, c'est cette opération par laquelle un certain arrangement des signes et des significations déjà disponibles en vient à altérer, puis à transfigurer chacun d'eux et finalement à sécréter une signification neuve, à établir dans l'esprit du lecteur, comme un instrument désormais disponible (...). (Merleau-Ponty, 1969, p. 20).

Et c'est ainsi que ce qui n'avait rien à dire pourrait bien faire advenir ce qui dépasse l'auteur, Luc et son chien Fido.

Le modèle et son peintre

C'est comme si un combat devenait possible maintenant. La lutte avec l'ombre est la seule lutte réelle. Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie.

Gilles Deleuze, 2002, p. 62

Le modèle est cette chose qui fournit de l'information. Que ce soit une pomme, un immeuble ou un être humain, le modèle sert de référence à autre chose; le récit de son observation, l'imitation de son apparence, de ses propriétés. Le modèle est la matrice de laquelle je cherche à faire surgir l'ombre. Le modèle pour celui qui le choisit est une sorte de synthèse, de résumé, la contraction d'un ensemble de phénomènes qu'il incarne et représente. Il y a des modèles de conduite, des modèles de « beauté », des modèles systémiques, des modèles stylistiques, des modèles politiques, des modèles éthiques, des modèles structurels, enfin des modèles comme autant d'échantillons qui forment le monde.

Et le choix d'un modèle est déjà signification. Rien n'oblige le choix d'un modèle plutôt qu'un autre, si ce n'est la conception particulière que chacun a du monde. Ainsi s'établit une hiérarchie concordante à un système de croyances et d'expériences enregistrées.

Mon modèle est vivant! C'est un homme qui aura bientôt quarante ans. Il est blanc et occidental. Il est de taille moyenne, assez robuste pour être chasseur, athlète, bûcheron, guerrier. C'est aussi un homme intelligent, d'une grande finesse d'esprit et d'une sensibilité peu commune qui pourrait en faire un homme de science, de lettres, un poète. Tout ça, je le sais parce que je le connais depuis près de vingt ans, mais j'estime que son corps et son visage à eux seuls le manifestent assez clairement. Et pour toutes ces raisons, je peux l'utiliser dans le dessein de mon choix. Autrement dit, c'est un modèle propre à incarner tout ce que je désire représenter (partant bien entendu d'une réalité plus particulièrement occidentale).

Cela dit, le modèle n'est pas une image. Le modèle possède son existence propre qui n'a nul besoin de la peinture et du peintre. Le modèle c'est l'Autre, souverain soumis au regard extérieur, au regard du peintre qui attend ses indications.

Car, à la lettre, il s'opère une manière de renversement dans la mesure où ce que je peins provient d'abord du modèle, qui me suggère le tableau qui se fait. Ce modèle que j'observe n'est jamais celui qui apparaît peu à peu sur la toile. Il ne se « ressemble » jamais, en dépit de l'application que je mets à transposer ses traits. Il survient alors ce qui m'échappe, ce qui n'est pas tout à fait de moi, ni tout à fait de lui. La naissance d'une forme, d'une figure.

(...) la forme a ceci de particulier qu'il lui appartient d'être créée dans une sorte d'hypnose, ou de quasi-hypnose, dans cette espèce d'« état physiologique » ou le *moi* de l'artiste se sent *dépossédé de lui-même*, de sa volonté consciente, de son ordinaire lucidité (...). (Audi, 2003, p. 118).

Car ce qui m'échappe ne relève pas de la maîtrise, ni de l'intention. Et le modèle pour sa part n'attend rien de moi. Ce qui apparaît et qui excède la forme du sujet, proviendrait alors de sa présence que rien ne peut dire, car il s'agit d'expériences et d'immédiats. Comme si de la présence incarnée du modèle et du peintre surgissait un produit tout aussi furtif, à travers l'immédiat, l'expression; une figure. « La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. » (Deleuze, 2002, p. 39).

La qualité première de mon modèle n'est pas de permettre de référer à autre chose. La qualité première de mon modèle est d'être là. Cette qualité est au cœur de mon travail, car sous l'anecdote, la dimension narrative, il y a, j'en ai du moins la sensation, une forme de présence qui n'est certes plus celle de mon modèle vivant, mais peut-être quelque chose comme son ombre, son absence.

L'inachevé

(...) En un sens, dans cette immense histoire où rien ne finit ou ne commence soudain, dans cette prolifération intarissable de formes aberrantes, dans ce mouvement perpétuel des langues où passé, présent et avenir sont mêlés, aucune coupure rigoureuse n'est possible et (...) enfin, il n'y a, à la rigueur, qu'un seul langage en devenir.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 56

L'inachevé s'oppose à l'achevé qui serait la fin d'une chose, d'une action, d'une transformation, d'une métamorphose, d'une trajectoire. Or, je ne connais absolument rien d'expérience qui soit de cet ordre. L'idée même demeure insaisissable, instable et changeante. Car il s'agit bien d'une idée, c'est même une idée propre à ma culture, sorte de fantasme constitutif.

Le point d'achèvement n'est pourtant jamais qu'un état figé, suspendu, un certain moment de son mouvement. Plus que quiconque peut-être l'artiste sait parfaitement que ce qui détermine l'achèvement de son œuvre relève systématiquement de l'arbitraire. À moins qu'il considère, frappé de mégalomanie, qu'après un certain point, il n'y a plus d'œuvre possible à venir et qu'il peut dès lors mourir, disparaître à l'extrémité d'un parcours « achevé ».

Car l'idée même d'achèvement, de fin, suppose un temps linéaire. Un départ, une fin. On se doute pourtant que rien ne prend réellement fin, ne disparaît, mais tout au plus se transforme et resurgit dans un mouvement sans fin.

Dès lors, comment et pourquoi déterminer ce qui serait la fin définitive? Je n'ai personnellement aucune réponse à la question et ne poursuis et n'atteins aucune fin! Mon travail ainsi que ma vie se déroulent dans un flux ininterrompu de gestes, de pensées, de sensations et de désirs impermanents, qui ne constituent jamais de somme, ni d'arrêt. Il m'est impossible de « fermer les livres ». Je tourne et retourne, je progresse et régresse, j'avance et recule sans repos, ni répit ni certitude.

Car, en définitive, j'invente la piste sur laquelle je marche. Aussi faut-il se résoudre à inventer la « fin » d'un tableau pour l'abandonner. C'est pourquoi j'estime souvent qu'il n'est pas nécessaire ou même intéressant de « peaufiner », ou même de recouvrir entièrement la toile que je peins. Cet « inachèvement » évident, témoigne également du caractère arbitraire de toute trajectoire, la mienne comme celle de l'autre. Il signale aussi le désir, le souhait de ne pas « refermer » l'œuvre. « Un art de la présentation contenant le visage indéterminé de l'Autre... » (préface de Sylvie Blocher dans Caillet, 2008, p. 9). Ce qui s'y trouve, de même que les moyens y participants ne prétendent pas à un état définitif, complet. Tout au plus, ils s'inscrivent dans une trajectoire, un récit, une durée, la mienne, celle de mon modèle ainsi que celle du spectateur.

La réalité de la peinture

Les œuvres d'art qui tentent de nous dire quelque chose sur le monde sont vouées à l'échec (...)
L'absence de réalité en art est exactement la réalité de l'art.

Joseph Kosuth, cité par Buchloh, 1992, p. 20

Dans le domaine de la peinture, j'observe deux réalités. J'ai envie de les identifier comme suit; la peinture comme produit de la réalité, et la réalité comme produit de la peinture.

La première est bien entendu celle qui succède à la transformation de la matière et à son application; « une surface plane recouverte de couleurs » dans le cas du tableau. Cette réalité est celle du matériau et de ses propriétés physiques, matérielles. Elle appartient au monde des choses et de leurs possibilités. Cette réalité il suffit d'ouvrir le tube pour en connaître la consistance, l'informité et le caractère indéfini, indéterminé.

La seconde réalité de la peinture serait : cet « en un certain ordre assemblées ». Cette réalité appartient au discours, au monde de la présentation et de la représentation qui

constitue le monde, l'ordre dans lequel l'Homme vit, un certain principe de réalité largement partagé.

Or ces deux niveaux de réalité, dont le premier semble préexister et susciter le deuxième, forment à l'occasion des objets participants à une même réalité sociale commune par les relations physiques et psychiques qu'ils instaurent. Cette réalité n'est ni plus ni moins effective que toutes celles qui façonnent le monde dans lequel nous vivons.

(...) l'imagination insiste sur le fait qu'elle doit et peut devenir réelle, que derrière la fiction réside le *savoir*. Les vérités de l'imagination sont d'abord réalisées lorsque l'imagination elle-même prend forme, quand elle crée un univers de perception et de compréhension, un univers subjectif et en même temps objectif. C'est ce qui se passe dans l'*art*. (Marcuse, 1963, p. 130-131).

Autrement dit, la peinture n'est pas une chose en marge de l'univers *courant*. Elle a participé et participe toujours à la formation complexe de la réalité. Sa réalité à elle consiste à exister sur deux plans qui n'en forment qu'un, le monde dit matériel et celui des choses de l'esprit dont les formes, toujours les mêmes, se reconfigurent sans cesse à travers le temps, les conditions physiques impermanentes et la perception. La réalité de la peinture rejoint ainsi toute réalité par définition instable.

(...) le peintre jette les poissons et garde le filet. Son regard s'approprie des correspondances, des questions et des réponses qui ne sont, dans le monde, qu'indiquées sourdement, et toujours étouffées par la stupeur des objets, il les désinvestit, les délivre et leur cherche un corps plus agile. Étant donné, par ailleurs, des couleurs et une toile qui font partie du monde, il les prive soudain de leur inhérence : la toile, les couleurs elles-mêmes, parce qu'elles ont été choisies et composées selon un certain secret, cessent pour notre regard de demeurer là où elles sont, elle font trou dans le plein du monde (...) (Merleau-Ponty, 1969, p. 66-67).

Aussi rien n'est jamais fixé du réel par la peinture. Tout au plus, elle manifeste la présence de ce qui, sans elle, était parfaitement invisible. Ainsi, « La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. » (Deleuze, 2002, p. 57). Mais quand elle le fait, c'est toujours par l'ombre qu'elle présente, précisément par son impuissance à montrer ce qui enfin demeure absent. La peinture est bien réelle, et sa réalité nous signale l'absence.

La vérité est invraisemblable

In science one thinks that what comes later is more valid than what came before. It isn't at all the same in art; there isn't the same sense of progress, and actually I'm not even sure that there is in science at the level of research and discoveries.

Francis Bacon, 1993, p. 126

Il m'a souvent semblé que la vérité ne s'appréhende pas, mais qu'elle se construit. Et combien de vérité n'a-t-on pas construite! L'histoire est jalonnée de vérités provisoires souvent inutilisables dans les nouvelles configurations du monde et de l'esprit changeant.

Il suffit donc que l'histoire s'éloigne de nous dans la durée, ou que nous nous éloignons d'elle par la pensée, pour qu'elle cesse d'être intériorisable et perde son intelligibilité, illusion qui s'attache à une intériorité provisoire. Mais qu'on ne nous fasse pas dire que l'homme peut ou doit se dégager de cette intériorité. Il n'est pas en son pouvoir de le faire, et la sagesse consiste pour lui à se regarder la vivre, tout en sachant (mais dans un autre registre) que ce qu'il vit si complètement et intensément est un mythe, qui apparaîtra tel aux hommes d'un siècle prochain, qui lui apparaîtra tel à lui-même, peut-être, d'ici quelques années, et qui, aux hommes d'un prochain millénaire, n'apparaîtra plus du tout. (Lévi-Strauss, 1962, p. 338).

Je n'ai pas l'esprit scientifique, je n'ai pas l'esprit analytique, j'ai plutôt l'esprit fantaisiste. Pourtant, et pour ce que j'en sais, les progrès scientifiques me semblent toujours une extraordinaire démonstration du caractère glissant, fuyant des vérités les plus vérifiables. Ainsi a-t-on changé régulièrement les théories expliquant l'univers. Du biais ésotérique à celui de la physique moderne en passant par la théologie, rien ne semble tout à fait concluant. En même temps, tous ces biais apportent de grandes quantités de vérité persistantes. Comme si l'explication devait provenir de toutes les approches et d'aucune à la fois.

Aussi ai-je appris un jour que les dernières théories démontrant le fonctionnement de l'univers (du réel cosmique!) s'appuyaient sur un calcul mathématique dans lequel il y avait cet élément, quelque peu embêtant, mais néanmoins nécessaire à la résolution, que l'on ne pouvait identifier autrement que par le mot (concept!) magie!

Est-ce à dire que les plus sceptiques de tous, les scientifiques, occupant le sommet, la somme de *toute connaissance* rationnelle depuis la découverte du feu, en seraient réduits à danser sous la lune en s'accompagnant d'incantation pour toucher enfin le vrai du vrai?

Il est permis de le croire ou tout au moins de se poser la question! Car enfin cette quête folle de vérité n'est-elle pas le jeu absurde que chacun poursuit comme l'âne la carotte qu'il ne mangera jamais, pour la simple raison qu'elle n'est que mirage? D'ailleurs, elle est parfaitement concrète! Ainsi comme le veut la sagesse des nations; chacun sa vérité.

On a abondamment démontré à travers l'histoire, que l'invraisemblable n'était rien d'autre que de la vérité latente. Ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas, il est toujours un peu risqué et présomptueux de prétendre pouvoir l'affirmer.

(...) c'est une sottise presumption d'aller desdaignant et condamnant pour faux ce qui ne nous semble pas vray-semblable, qui est un vice ordinaire de ceux qui pensent avoir quelque suffisance outre la commune (...) c'est se donner l'avantage d'avoir dans la teste les bornes et limites (...) et qu'il n'y a point de plus notable folie au monde que de les ramener à la mesure de nostre capacité (...). Si nous appelons monstres ou miracles ce ou nostre raison ne peut aller, combien s'en presente il continuellement à nostre veuë? (Montaigne, 1962, p. 177-178).

Pour ma part, je m'en garde bien et m'amuse beaucoup à observer la vérité devenir invraisemblable et vice versa, comme un tableau en chantier que rien ne justifie, que rien d'absolu ne détermine et dont la vérité toute fictionnelle ne présente jamais que la valeur qu'on y met subjectivement, soi-même, dans un présent immédiat qui déjà n'a plus court.

Le mensonge comme vérité

Certes, la *mimèsis* qui sert de fondement à la représentation artistique ne consiste pas à reproduire quelque chose. Imiter, ce n'est pas copier (...) comme Van Gogh le souligne ici avec raison. Non : ce que la fonction de représentation vise bien plutôt à faire, c'est à susciter l'excitation en « exprimant » — par une voie indirecte que nous qualifierions volontiers de suggestive — les sentiments qui à la fois naissent au contact de la chose même et ramènent cette chose à la vie, au sens où ils rendent sa réalité *significative* (ce qui ne veut pas dire « signifiante », mais bien plutôt *parlante*).

Paul Audi, 2003, p. 164

La figuration en peinture a subi de multiples procès. Comme c'est l'habitude, les juges mesuraient et déterminaient le vrai et le faux. Or, la représentation ne restitue rien du réel absolu (qui n'existe sans doute pas d'ailleurs). Le peintre ment systématiquement sur ce qu'il nous fait voir. Le sacre de Napoléon n'a rien à voir avec celui du tableau dit-on. Ce monsieur-là avait un bien plus gros nez dans la *vraie* vie! Ces ruines antiques faussement abandonnées ne correspondent à aucun paysage terrestre! Jésus n'est pas cet amas de pigment sur le panneau! Cet homme, derrière lequel un bourg fortifié apparaît tout petit et complètement incohérent, ne peut être plus grand que le clocher de la chapelle! Et que dire de cette femme nue parfaitement encadrée de fleurs et de drapé, faussement nonchalante, et qui nous ment sur son réel statut (qui n'est pas celui de déesse!)?

Bien sûr, j'en passe, et des meilleures! Le tableau figuratif n'est que mensonge, invention, manipulation, falsification, machination, détournement, préjugé, parti-pris, approximation, projection, maladresse et virtuosité, complaisance et incompétence. Mais :

Malraux indique souvent que la conception moderne de la peinture, comme expression créatrice, a été une nouveauté pour le public beaucoup plus que pour les peintres eux-mêmes, qui l'ont toujours pratiquée, même s'ils n'en avaient pas conscience et n'en faisaient pas la théorie qui, pour cette raison même, ont souvent anticipé la peinture que nous pratiquons, et restent les intercesseurs désignés de toute initiation à la peinture. Il faut donc pensé que, les yeux fixés vers le monde et au moment même où ils croyaient lui demander le secret d'une représentation suffisante, ils opéraient

à leur insu cette transformation ou cette métamorphose que la peinture dans la suite s'est expressément proposé comme but. (Merleau-Ponty, 1969, p. 71).

Ainsi pourrait-on répondre à tous ces juges et iconoclastes de tout acabit; s'il vous plaît de reconnaître la réalité du réel, allez plutôt voir ledit réel *en personne*! D'ailleurs, tout ça n'a plus vraiment d'importance depuis la *saisie fidèle* des apparences par la photographie.

Reste la vérité du tableau qui n'est autre que le *mensonge* organisé honnêtement par le peintre qui, lui, en est réellement le fabriquant. Et j'insiste sur le *fabricant*, car de toute évidence, s'il en est l'auteur, il en perd ce contrôle qu'on pourrait attribuer à sa *vérité* actuelle. Du reste, « La subjectivité inaliénable de ma parole me rend capable de comprendre ces subjectivités éteintes dont l'histoire objective ne me donnait que les traces. » (Merleau-Ponty, 1969, p. 36). Ainsi, l'actualité d'une représentation médiévale ne parle plus d'un égo, mais semble bien posséder sa vérité propre (l'autonomie de l'œuvre) qui passerait par le mensonge équivoque qu'il illustre, cristallise pour mieux faire place à l'absence qu'elle ménage, et que je peux investir.

Modernité, Art contemporain, la question de la foi

Pour ceux qui « regardent » les œuvres, l'adhésion et le rejet sont des préalables qui fixent la manière dont ils vont voir, les sentiments qu'ils vont éprouver, le type d'appréciation et de jugement qu'ils vont exprimer. L'adhésion ou le rejet ouvrent des droits de critique distincts. La critique de l'art contemporain par ceux qui font partie de ce monde de l'art et sont reconnus comme tels sera ressentie comme une contribution, alors que celle de ceux qui s'y opposent ou ne sont pas reconnus par lui sera vécue comme une agression, et leurs propos seront considérés comme illégitimes. Chaque monde se garde à ses frontières et veut empêcher l'ennemi d'entrer dans la place. Il s'agit d'un effet de territoire, de club, de famille, de chapelle ou, plus précisément, d'un effet de croyance. Dans une société profane, la croyance échappe à tout contrôle, en particulier chez ceux qui ne croient à aucune des divinités disponibles. Les croyants se tiennent au chaud, serrés les uns contre les autres, et ils admettent mal que l'on puisse douter d'une chose qui leur donne un sentiment aussi fort de l'existence.

Laurent Wolf, 2004, p. 59

Les institutions cristallisent en un certain ordre les conventions. Elles fixent un système de croyances et fondent leur légitimité sur la communauté qu'elle instaure et maintient. Il semble en être de même pour le monde politique, religieux et artistique.

Le monde de l'art tel que le reconnaissent les historiens est une catégorie de la réalité sociale. Et ce monde de l'art constitue l'institution de l'art de chaque époque depuis les Académies. Le monde de l'art regroupe et définit les participants et leurs activités en fonction des critères qu'ils partagent ou devront partager. Une chose unit pourtant les membres de ce milieu comme pour tous les autres, et c'est leur croyance, leur consentement, leur foi.

Ainsi faut-il reconnaître l'existence d'une maison pour y entrer. De même, il semble qu'on devienne rarement contemporain « par hasard ». L'art contemporain est une institution avec ses établissements, ses assemblées et ses décrets. Et l'artiste contemporain est un artiste

qui reconnaît, qui se reconnaît dans un discours, une catégorie, une construction historique et théorique. Par ailleurs, notons au passage que :

(...) ce qui est vrai de la constitution du fait historique ne l'est pas moins de sa sélection. De ce point de vue aussi, l'historien et l'agent historique choisissent, tranchent et découpent, car une histoire vraiment totale les confronterait au chaos. Chaque coin de l'espace recèle une multitude d'individus dont chacun totalise le devenir historique d'une manière incomparable aux autres; pour un seul de ces individus, chaque moment du temps est inépuisablement riche en incidents physiques et psychiques qui jouent tous leur rôle dans sa totalisation. Même une histoire qui se dit universelle n'est encore qu'une juxtaposition de quelques histoires locales, au sein desquelles (et entre lesquelles) les trous sont bien plus nombreux que les pleins. Et il serait vain de croire qu'en multipliant les collaborateurs et en intensifiant les recherches, on obtiendrait un meilleur résultat : pour autant que l'histoire aspire à la signification, elle se condamne à choisir des régions, des époques, des groupes d'hommes et des individus dans ces groupes, et à les faire ressortir, comme des figures discontinues, sur un continu tout juste bon à servir de toile de fond. Une histoire vraiment totale se neutraliserait elle-même : son produit serait égal à zéro. Ce qui rend l'histoire possible, c'est qu'un sous-ensemble d'événement se trouve, pour une période donnée, avoir approximativement la même signification pour un contingent d'individus qui n'ont pas nécessairement vécu ces événements, et qui peuvent même les considérer à plusieurs siècles de distance. L'histoire n'est donc jamais l'histoire, mais l'histoire-pour. Partiale même si elle se défend de l'être, elle demeure inévitablement partielle, ce qui est encore un mode de la partialité. (Lévi-Strauss, 1962, p. 340-341).

Il est pourtant amusant de constater que l'institution comme système de croyances atteint parfois pour certains cette consistance qu'elle n'a jamais eue, mais qui se résume à l'autorité qu'on lui reconnaît. Cela dit, ne pas reconnaître l'autorité du pouvoir vous tient dans cette marge, sorte de limbes sociaux où vous n'aurez tout simplement plus de voix. Aussi les gens malins ont-ils de tout temps reconnu les institutions pour les perturber de l'intérieur par l'autorité même qu'elle confère. En « trichant » la langue comme dirait Barthes.

Mais là n'est pas la question. Les catégories forment des cloisons opaques pour tous ceux qui s'en tiennent à la théorie. Il suffit pourtant d'un peu de recul, de solitude, d'exil, de rejet ou d'ignorance pour en percevoir l'irréalité et le caractère arbitraire. Ce faisant, une foule de questions internes perdent toute leur substance et on retrouve cette belle image d'un film muet sans sous-titres. Les gens s'agitent, s'émeuvent, gesticulent et s'affairent cependant que la vache rumine encore et toujours dans l'indifférence la plus tenace, que ce soit sous Justinien ou Obama.

J'ai souvent ce sentiment un peu embarrassant lorsqu'il s'agit de goûter savamment la spécificité d'une période artistique avec « les bons outils », le sentiment de me présenter à

l'eucharistie sans cette foi qui donne sens au détail et à l'ensemble, qui devrait alors me donner la mesure d'une vérité conquise sur le mystère.

Qu'il soit contemporain, moderne, romantique, baroque ou autre, le mouvement, l'école, la catégorie, l'institution de l'art que l'on désigne ainsi n'est jamais que le regroupement d'acteurs unis par une même foi. Ainsi, l'art pour ceux qui n'ont pas la foi n'a jamais été une variété nettement dissociable de l'autre.

Les conventions; des jalons provisoires dans l'obscurité absolue

(...) la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. ... il permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis (...).

Roland Barthes, 1978, p. 18

Le grand désir historique de l'Homme consiste à vouloir cartographier un univers, un univers à sa mesure. Tous les peintres ont participé et continuent de participer à ce projet donquichottesque.

J'envisage pour ma part ce projet, cette condamnation, cette condition comme le prétexte à « autre chose ». Autre chose étant l'espoir déraisonnable et aveugle. Quelque chose comme un sentiment d'impuissance et de plénitude. Le vague pressentiment de l'obscurité, de la vacuité et du silence au-delà du désarroi.

Les conventions qui constituent les langages seraient alors comme les dates du calendrier, des points de repère, des bornes, des indications, des aide-mémoires, l'alphabet cohérent d'une fiction microcosmique. Les conventions permettent d'articuler et de classer l'invention du temps et de l'Histoire de l'Homme.

Les conventions informent et construisent de la réalité humaine. Elles n'en disent pourtant jamais le fin mot, qui du reste ne peut appartenir au langage. Les conventions se fixent, se transforment et disparaissent cependant que la vie persiste à travers elles. De même en peinture.

Malraux le dit : la métamorphose par laquelle nous retrouvons dans les classiques, qui étaient convaincus d'explorer une réalité, la peinture au sens moderne de création, elle n'est pas fortuite : les classiques étaient déjà peintres au sens moderne aussi. Quand la pensée athée fait revivre les œuvres qui se croyaient au service d'un sacré ou d'un absolu, sans pouvoir partager l'expérience religieuse à laquelle elles étaient liées, il n'y a pas là de mascarade : elle les rend à elles-mêmes, elle les confronte avec l'interrogation d'où elles sont nées. Puisque nous trouvons à reprendre dans les arts qui, historiquement, sont liés à une expérience très étrangère à la nôtre, c'est tout de même qu'ils ont quelque chose à nous dire, c'est que leurs artistes, croyant continuer simplement les terreurs primitives ou celles de l'Asie et de l'Égypte, inauguraient secrètement une autre histoire qui est encore la nôtre, et qui nous les rend présents tandis que les empires, les tribus, les croyances auxquels ils pensaient appartenir ont depuis longtemps disparu. (Merleau-Ponty, 1969, p. 98).

Aussi mes personnages mis en scène et « orné de signes » font-ils le jeu des conventions sans s'y réduire. De la figure humaine, il subsiste toujours cette question qui n'est pas sémantique parce qu'elle concerne son incarnation.

Et de là vient que (...) autrui s'insère toujours à la jointure du monde et de nous-mêmes, qu'il soit toujours en deçà des choses, et plutôt de notre côté qu'en elles; c'est qu'il est un moi généralisé, c'est qu'il a son lieu, non dans l'espace objectif, qui, comme Descartes l'a bien dit, est sans esprit, mais dans cette "localité" anthropologique, milieu louche où la perception irréfléchie se meut à son aise, mais toujours en marge de la réflexion, impossible à constituer, toujours déjà constitué : nous trouvons autrui comme nous trouvons notre corps. (Merleau-Ponty, 1969, p. 192).

Ainsi, la question ne se formule pas par les conventions mais à travers eux. C'est une question latente, une question que je porte en moi, comme en l'homme qui pose pour moi et le public à qui le tableau est destiné.

Les conventions permettent de cerner cette absence d'une manière propre à toucher un destinataire coïncé dans cette même communauté de signes. Parce que :

(...) les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent; le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. (Barthes, 1978, p. 15).

En définitive, les conventions sont condamnées à plus ou moins brève échéance à n'être que le folklore d'un monde réorganisé autrement.

Ainsi, les cartes des explorateurs du XVI^e siècle ne correspondent plus à rien.

Le dispositif du tableau

L'ennui, pour ceux qui croient pouvoir communiquer à l'aide de telles œuvres d'art et qui les confondent avec les médias de communication ordinaire, est qu'un tableau est une boîte qui ne fonctionne pas comme une boîte aux lettres. Au contraire du processus postal (...) qui restitue le message dans l'état ou on le lui a confié (...), le dispositif du tableau est une puissante machine de transformation des messages. Il ne s'agit pas d'un instrument de communication (...) mais d'un générateur d'interactions. De ce fait, il est à la fois un producteur de relations intersubjectives et un broyeur de messages, le lieu d'une intense communication imaginaire dans laquelle l'artiste s'efforce de créer ce qu'il croit créer pour l'autre, et le spectateur s'efforce de voir ce qu'il croit avoir été créé pour lui.

Laurent Wolf, 2004, p. 128

A ce qu'on dit, le dispositif du tableau ne serait plus à même d'établir cette communauté de vision qu'on lui attribut depuis la renaissance. Le dispositif appartiendrait donc à un passé révolu, voire surpassé. Dès lors, pourquoi s'acharner à reprendre un modèle d'organisation archaïque?

De mon point de vue, j'ai tendance à croire que c'est précisément parce que le dispositif est archaïque qu'il est à même d'interroger ce qui, dit-on, ne l'est pas, nos modèles d'organisation et de lecture actuels. Car le tableau est stable, silencieux, statique, limité et définitivement plat. Le tableau ne requiert aucune source d'électricité, aucun savoir

électronique. Le tableau n'est pas soumis au chronomètre et autres mesures temporelles. Le tableau reste calme et patient cependant qu'il nous attend, nous guette, nous regarde.

Bien sûr, le tableau est aussi bien souvent décoratif, accessoire, un objet de luxe et enfin un bien de consommation. Mais cette dimension-là du tableau ne m'intéresse pas beaucoup, car il n'excède souvent en rien le mobilier passif et usuel. J'entends par là qu'il y a des tableaux qui procèdent de la même manière que la tapisserie. Leur fonction, car il s'agit bien d'une fonction, est de décorer, de séduire, de charmer l'œil et d'évoquer avec complaisance des apparences idéalisées, des choses fétichisées. Ce tableau-là conforte un ordre insipide, commun, entendu, qui n'exige pas l'investissement de soi. Ce tableau-là rejoue sans cesse la flatterie des choses convenues. Car, il n'énonce rien sinon son adhérence à l'ordre établi.

Par ailleurs, je soutiens, pour ma part, que ce n'est pas pour autant le dispositif du tableau qui n'opère plus, mais bien sa prédominance hiérarchique dans le champ de l'art visuel. Ainsi, le public n'approche plus un tableau dans les mêmes dispositions, qui furent longtemps conditionnées par un rapport à l'art dominé par ce seul dispositif d'une relative rareté.

Tirailé entre le flux d'images numériques, le panneau publicitaire, le pictogramme, le logo, ainsi que la banque personnelle et imaginaire, réserve de souvenirs et autres représentations intimes, l'individu contemporain, submergé, traite et distingue le visuel dans un état d'urgence. La surabondance use prématurément la vision qui se brouille et s'engourdit comme le palais brûlé par tous les *fast food* d'une vie rapide.

Dès lors faut-il nécessairement ajouter du sel, du sucre et des épices pour s'adresser à cet autre désabusé? On connaît déjà l'échec de cette réponse. Car tous les excès possibles sont passés par le tableau, ce qui précisément semble avoir eu pour effet l'accélération du soi-disant épuisement.

D'un autre côté, l'épuisement n'est jamais que le terme, l'aboutissement d'une excitation quelconque. Il y a là une progression linéaire, une montée, puis un crescendo « final ». Et cette progression linéaire n'est autre que celle d'une organisation du temps et de l'histoire. Une conception du monde occidentale, chrétienne dirons-nous accessoirement. Et cette conception du monde est pourtant discutable et discutée. C'est celle du libéralisme et de

l'expansion exponentielle qui, je le note au passage, n'est en rien surpassés. Si bien que le temps linéaire qui traverse et caractérise l'époque moderne n'aurait pas atteint ce « post » si bien décrété, si ce n'est sous cet angle d'analyse téléologique un peu surannée qui relève de la logique d'avant-garde et du dépassement. Il serait alors peut-être plus raisonnable de dire que tout au plus, ce qu'on qualifie de « postmodernité ne succède pas à la modernité mais constitue sa mise en crise (...) » (Caillet, 2008, p. 18).

Il y aurait donc ce paradoxe entre l'adhésion du public au temps linéaire social, jalonné de dépassement (d'abord technique et économique), et sa reconnaissance, voire sa connaissance de l'échec effectif du modèle de la fuite en avant qu'elle soit picturale ou autre. Ainsi, l'Occident rejoue-t-il sans cesse ce jeu fébrile de la croissance, de la conquête et de la nouveauté émancipatrice, caractéristique de toute avant-garde, avec la conviction d'avoir également dépassé le modèle du dépassement! Et pourtant :

Que signifient encore les ruptures dès lors qu'il n'y a plus rien à transgresser et que toutes les frontières artistiques, esthétique et éthique, et même juridique, semblent avoir été franchies? Mais surtout : que faire lorsque l'institution elle-même stimule et cautionne une transgression dont elle est, en principe et au premier chef, la cible privilégiée? (Jimenez, 2005, p. 174).

Il y aurait en somme, encore une fois, une question de foi, de croyance, d'adhésion à un certain principe de réalité qui, tout en procédant de la même logique moderne, poserait en nouveau modèle « postmoderne » détaché, libéré, affranchi des anciennes mécaniques et dont le tableau serait le modèle artistique. Il convient pourtant de distinguer ici ce tableau « décoratif » dont j'ai parlé plus haut de celui, plus « engagé », suscitant le récit de l'autre. Ces deux types d'œuvre sont par ailleurs de tout temps présents côte à côte, se croisent et se confondent à travers l'histoire de la peinture.

Entendons-nous, il existe de tout temps des objets de coquetterie, comme les bouquets de fleurs peints, suspendus au-dessus de la cuvette de toilette. Et ce tableau-là ne peut, à lui seul, résumer les possibilités du dispositif. Il ne permet pas non plus d'évaluer ce qu'il instaure et suscite, chez celui qui en fait l'expérience, sans en tirer des conclusions simplistes. Notons d'ailleurs à ce sujet qu'il existe également des œuvres dites « postmodernes » qui relèvent tout à fait de la « peinture de salle de bain ».

Bien sûr, le tableau n'est plus cet objet rare et unique qui faisait en partie sa valeur il y a quelques siècles. Les méthodes de reproduction, l'accessibilité à du « matériel d'artiste », la croissance démographique des peintres, le besoin d'exercer des loisirs, le phénomène de la peinture du dimanche, tout ça a largement contribué à désacraliser, littéralement à populariser le tableau. Du coup, le tableau n'est plus nécessairement le fruit d'un travail spécialisé, celui du maître. Chacun a désormais le loisir d'avoir l'autonomie et le « génie » du peintre ancien, disposant pour son usage exclusif et personnel d'un dispositif longtemps réservé à un nombre restreint d'individus qualifiés d'artistes.

Et ce tableau-là, je le concède, est difficilement actuel dans la mesure où il s'attache surtout au pittoresque folklorique du « fait à la main », un regard attendri, complaisant voire condescendant sur un fantasme du passé. Car ce type d'usage du dispositif que constitue le tableau ne concerne jamais l'individu dans son rapport actuel au monde. Tout au plus, il l'en distrait par l'évocation d'un soit disant ancien « mode d'existence » social. Et par le fait même ne contribue aucunement à cette communauté de vision, qui du reste n'a sans doute jamais passé par le bibelot!

Disons qu'il y a deux langages : le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, — et celui qui se fait dans le moment de l'expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens, — le langage parlé et le langage parlant. (Merleau-Ponty, 1969, p. 17).

Reste donc le tableau qui m'intéresse pour ce qu'il dépasse la simple fonction décorative, illustrative ou même informative. Ce tableau n'est pas nouveau, mais s'actualise par la vision même de ce qu'il recèle d'incomplétude, faisant écho à celle-là même qui caractérise la figure de soi. De même que pour ce faire, il n'est pas important que l'œuvre soit figurative ou non figurative, d'une gestualité expressive ou d'une facture « savante ».

Le dispositif du tableau, même s'il n'est plus au sommet des modes de présentation visuelle, n'est pas pour autant dépouillé de toutes ces possibilités. Ainsi, sa désuétude serait plutôt celle du discours téléologique, d'une certaine perspective historique à laquelle on l'a longtemps associé. Je soumets plutôt cette hypothèse et ce sentiment qu'il n'y a de nouveau que ce dont on a oublié le souvenir.

Et que ce ressassement perpétuel, auquel nous sommes condamnés, peut très bien passer par le tableau, comme il continue à passer par l'écrit littéraire par exemple.

Les résidus romantiques, un goût pour l'archaïque

L'art est peut-être le « retour de ce qui est refoulé » sous sa forme la plus visible, et ceci non seulement au niveau individuel, mais aussi au niveau historique génétique. L'imagination artistique donne une forme au « souvenir inconscient » de la libération qui a échoué, de la promesse qui a été trahie.

Herbert Marcuse, 1963, p. 131

Le statut de l'artiste moderne, le créateur autonome, l'individu comme origine première de l'œuvre est assurément lié à l'avènement d'un certain mouvement romantique. Ce mouvement est historique en cela qu'il est l'avènement d'une expression contextuelle, une conception du monde, de l'individu et leurs rapports précis dans une organisation, un « état du monde » construit, qui coïncide avec les débuts de l'industrialisation.

Le romantisme oppose à la raison instrumentale la sensibilité individuelle. Le romantisme est lyrisme et souffrance. Le lyrisme étant l'expression du « sublime humain » et de sa projection sur le cosmique, et la souffrance l'effet d'une conscience malheureuse de l'impossibilité d'accomplir cette union utopique et absolue. Le romantique exalte le sentiment « océanique » (Freud, 1998) et se délecte des douleurs chimériques de sa solitude dans laquelle un monde hostile le rejette.

Le romantisme consiste en une élaboration du désir et de ses illusions comme autant de luxes réservés à un certain esprit témoin du temps qui passe, d'une histoire d'abord occidentale, ornée de vérités, de jalons classiques et d'âges d'or regrettés. Le romantique appréhende le monde par les idées, idées sentimentales, idées esthétiques, idées politiques, idées historiques. Le romantique est avant tout un idéaliste. Et ses idées le rendent

malheureux et nostalgique. Nostalgique d'un monde qui n'a jamais existé. Et c'est dire le parti pris, le goût qu'il entretient pour le pathos alors considéré comme l'effet d'une sensibilité supérieure. Ultimement, le héros romantique devra même mourir à force de lucidité sentimentale!

De toute évidence, je suis, entre autres, le produit d'un monde, d'une version occidentale de la réalité. En cela, je porte en moi, malgré moi, des siècles de constructions « civilisationnelles ». Cette contextualisation historique de laquelle je suis tributaire, je ne l'ai certes pas choisie! Et en dépit de son caractère arbitraire, limité, discutable et quelconque face au temps cosmique, toutes les tables rases et bricolages identitaires ne sauraient anéantir le chemin parcouru sur lequel j'ai été placé par ma naissance.

D'une part, l'individu comme construction culturelle évolue « malgré lui » dans un continuum qu'il croit bien souvent avoir choisi, alors même que sa volonté se déploie à l'intérieur de paramètres qu'il n'a pas établis. Et ces paramètres constituent un certain principe de réalité. Et il est bien connu que la majorité des gens évoluent dans ce qu'ils nomment la réalité. D'autre part, j'aurais envie de rappeler que la réalité est aussi pour une part celle que chacun construit et perçoit.

« Il ne faut donc pas se demander si nous percevons vraiment un monde, il faut dire au contraire : le monde est cela que nous percevons. » (Merleau-Ponty, 1945, p. XI).

Le romantisme s'il consiste en une conscience malheureuse du monde dominant, il présente aussi l'avantage de faire entrevoir quelque chose qui serait à l'opposé plus heureux, une dimension sublime ou du moins sublimée. Et ce sentiment si cher à notre héros ténébreux établit des paramètres qui contredisent, refusent, réfutent et critiquent l'ordre temporel que chacun reconnaît comme réel. En ce sens, son œuvre « travaille » le réel.

« Par l'affront fait aux besoins dominants, par le changement d'éclairage des choses familières qu'elles ont tendance à effectuer, les œuvres d'art correspondent aux besoins objectifs d'une modification de la conscience pouvant se changer en une modification de la réalité. » (Adorno cité par Caillet, 2008, p. 96-97).

Il déstabilise le regard, déplace les enjeux, mets en doute le caractère strictement fonctionnel de l'organisation humaine. Ce qui du reste n'est pas sans utilité dans un monde global, unidimensionnel. Car :

La société établie organise toute communication normale, elle la sanctionne ou la met en cause, en fonction des exigences sociales. De ce fait, les valeurs étrangères aux exigences sociales n'ont peut-être pas d'autre moyen de se transmettre qu'à travers la fiction. Dans la dimension esthétique il y a encore la liberté d'expression qui permet à l'écrivain et à l'artiste d'appeler les hommes et les choses par leur nom – de nommer ce qui, sous une autre forme, serait innommable. (Marcuse, 1964, p. 271).

Et tout cela isole, dans le meilleur des cas, le romantique rejeté d'un système rationnel qui repousse les contradictions chimériques, jusqu'à ce qu'il arrive à l'intégrer, à l'instrumentaliser, le récupérer.

J'aime la solitude! J'estime qu'elle est la seule condition propre à faire naître les raisonnements et les œuvres baroques qui ne doivent que très peu au projet rationnel et technologique d'un monde unidimensionnel. En cela, je m'accroche donc ouvertement à des valeurs archaïques. Toutefois, comprenez bien que je ne me réclame pas du romantisme, j'observe seulement quelques traits qui me semblent s'apparenter à une forme bien connue, quelques résidus romantiques.

Résistance sportive

Le système établi met tellement en échec la négation qu'elle n'est plus que la parure, politiquement, sans pouvoir, du « refus absolu » — un refus qui semble toujours plus « déraisonnable », au fur et à mesure que le système établi développe sa productivité et allège le fardeau de la vie.

Herbert Marcuse, 1964, p. 279

Le mythe de l'artiste messianique semble persister en dépit de ce que les discours spécialisés reconnaissent désormais. Car le mythe s'est adapté. On l'a transposé graduellement dans un monde où le pouvoir dispense ses vérités par la pédagogie sociale. L'artiste mandaté par un au-delà avec lequel il avait un lien obscur s'est transformé en artiste non pas mandaté, mais autoproclamé par cet ordre qu'il a intégré et grâce auquel il fait œuvre pédagogique. Ce type d'artiste, héritier de toutes les avant-gardes et autres pasteurs, a pour

mission d'éveiller, d'instruire, de démontrer, d'éduquer par des stratégies magistrales et ou interactives. De même, il participe à l'organisation, au fonctionnement.

Pour ma part, j'estime que l'art *fonctionnel* n'a pas beaucoup d'intérêt. Car c'est précisément le fait de se situer à côté de cette sphère de fonctionnalité qui constitue selon moi tout son intérêt. Autrement dit; « pour autant qu'il est possible d'assigner une fonction sociale aux œuvres d'art, celle-ci réside dans l'absence de toute fonction. » (Adorno cité par Caillet, 2008, p. 30). Du reste, l'instrumentalisation de l'art réduit, aplanit et annule son caractère critique, contradictoire, voire subversif. Et le monde industriel avancé possède ce pouvoir extraordinaire de récupération systématique.

Ainsi, toute contradiction semble susceptible de subir un renversement pour intégrer et conforter l'unité consensuelle de l'organisation sociale, qui comme on le sait repose sur le principe de domination. Ainsi, l'œuvre singulière résiste un certain temps puis rejoint bientôt le langage parlé, le discours.

Je crois pourtant qu'il existe, qu'il subsiste une dimension insaisissable dans ce deuxième type d'œuvre. Cette dimension semble s'ouvrir par cet *échappé* que l'œuvre permet parfois. Il s'agirait alors de ce que le langage ne nomme pas au sein même de l'œuvre. De même que la *question* qu'elle pose et pour laquelle il n'y a pas de réponse. Autrement dit, quand l'artiste, l'œuvre et le spectateur ne sont plus dans la logique, dans la logique et sa fonction qui est la résolution des questions qu'elle pose.

Voilà selon moi tout le discours subversif d'une œuvre. Quelque chose comme le discours du silence, de l'absence. Car ce discours a le mérite de transporter l'intérêt vers un *autre* réel, quelque chose de plus résolument subjectif, indicible et par ailleurs « improductif ».

Et ce serait alors précisément cette trouée, cette percée, cette échappée, repoussant le sens et la logique fonctionnelle, qui constituerait le lieu d'une certaine résistance.

Il suffit que, dans le plein des choses, nous ménagions certains creux, certaines fissures, — et dès que nous vivons nous le faisons — pour faire venir au monde cela même qui lui est le plus étranger : un sens, une incitation sœur de celles qui nous entraînent vers le présent ou l'avenir ou le passé, vers l'être ou le non-être (...) (Merleau-Ponty, 1969, p. 85).

Résistance bien faible et passagère en regard des dispositifs tentaculaires du discours! Du reste, les effets d'une telle dimension ne sont pas mesurables! Et surtout, ils n'ont pas ce pouvoir d'organisation, de renversement ou d'édification systémique qu'on a voulu désespérément leur attribuer. De mon côté, l'effet du tableau qui m'intéresse résiste en fin de compte au déchiffrement instrumental. Il ne mène nulle part ou dans le meilleur des cas à soi.

Pour toutes ces raisons, j'estime qu'il est important de pratiquer un art gratuit et impertinent à l'intérieur de l'ordre qui le guette. Non pas pour transformer le monde, réaliser un projet, atteindre une cible ou pire transmettre un message. « En fait, plus on comprend les œuvres d'art, moins on en jouit. » (Adorno cité par Caillet, 2008, p. 100). Mais dans une certaine mesure pour accomplir ce que l'art a toujours su incarner; rendre présente l'absence.

Et, bien entendu, en cela il y aura toujours dans l'art une part de résistance au discours, résistance arbitraire et du reste peu concluante sur l'organisation et le fonctionnement du monde. Disons une résistance sportive.

L'homme générique

À son paroxysme, la concentration du pouvoir économique semble devenir anonyme : chaque homme, même s'il se trouve au sommet de la hiérarchie sociale, semble sans aucun pouvoir face aux mouvements et aux lois de l'appareil lui-même.

Herbert Marcuse, 1963. p.92

À travers mon modèle, je me penche sur un sujet qui dépasse son individualité. Je ne cherche pas à peindre cet homme-là, il n'est qu'un exemplaire, un modèle archétypal en quelque sorte. Ce qu'il porte ce sont des traits d'homme comme il s'en trouve en quantité

dans le monde que j'habite. Ces traits sont ceux de l'Homme, d'abord occidental, mais à quelques détails près, ceux de tous les fantassins d'un ordre qui dépasse amplement les frontières de l'Occident.

Pour indiquer à celui qui regarde le tableau qu'il ne s'agit pas d'un personnage en particulier, mais tout simplement d'un représentant du genre, la question du costume est décisive. Car le costume nous donne toujours une information précise sur une époque, un lieu, un statut social, une fonction. Il est par le fait même difficile d'échapper à un effet d'association, de reconnaissance ou de dissociation. Le costume, s'il n'est pas le nôtre, nous parle forcément d'exotisme, d'ailleurs, d'un autre temps, d'un monde auquel on n'est pas soumis.

Une réponse au problème du costume serait donc de représenter l'homme nu dont la morphologie inchangée traverse les millénaires sans égard aux effets de mode. Cette réponse n'est pourtant pas sans problème par elle-même. Car, en effet, l'absence de costume est, dans le monde actuel, un costume. La nudité n'annule pas le caractère particulier du sujet. Au contraire, la nudité devient sujet.

C'est pourquoi j'ai choisi d'adopter ce vêtement d'usage courant chez l'homme moderne, du fonctionnaire au simple ouvrier qui se rend à l'église le dimanche, à un mariage, aux funérailles en passant par tous ceux qui exercent des professions libérales depuis disons le début du vingtième siècle! Cette période dirons-nous n'est pas très longue sur l'échelle du temps humain. Cette période correspond pourtant à la défiguration, à la reconfiguration, enfin à la réorganisation du monde résolument technique depuis lors.

Or, c'est de là que j'appréhende l'Homme et son monde. Car, d'expérience, je n'en connais pas d'extérieur. Je ne connais qu'un monde « humanisé », dont l'organisation matérielle, législative, relationnelle, sociale ainsi que ses effets se prolongent désormais au-delà de l'atmosphère qui nous enveloppe — autant dire qu'il y a bureaucratie, spéculation et calcul au-delà des frontières terrestres. Aussi sommes-nous, hommes et femmes, tributaires d'un type de rapport au monde que le complet-cravate désigne à merveille.

De même, je n'exclus en rien celui qui n'est pas vêtu de la sorte. Il sait très bien qu'il appartient à ce monde-là (même les *hippies* d'hier possèdent, pour la grande majorité, chemises et cravates.) L'habit ne fait pas le moine, dit-on. Le moine se reconnaît néanmoins à son habit. Ainsi, je ne désire pas pointer un milieu, une catégorie particulière, si ce n'est ce type dont je fais moi-même partie, celui de l'homme générique, produit d'une civilisation particulière.

Le lieu d'exposition, le lieu de l'œuvre, l'œuvre du lieu

Le contexte prend alors valeur de monde commun : non pas lieu d'accueil, mais ce dans quoi s'intègre un ensemble d'éléments hétérogènes et parfois contraires.

Aline Caillet, 2008, p. 91

On ne saurait soutenir que l'œuvre, quelle qu'elle soit, puisse être imperméable à son environnement. Pas plus qu'il n'est possible d'affirmer qu'un environnement n'est pas influencé, transformé, constitué de l'œuvre qui s'y trouve. Ainsi, le « lieu d'exposition » n'est jamais neutre. Du reste, il n'existe pas de lieu neutre. Car, sous l'organisation matérielle du monde social, il est toujours aisé de percevoir l'intention qui l'a façonnée.

Le faste des palais et des temples participe autant au prestige et à l'autorité du dispositif du tableau que le tableau participe à l'importance de ces lieux. Dans l'ensemble, il n'y a jamais d'éléments qui demeurent réellement étrangers. Il en va de même pour la publicité, le graffiti, le costume vestimentaire, le panneau de signalisation, la carrosserie des voitures, l'esthétique des portes et fenêtres, la couleur du mobilier, l'arrangement paysager, la musique d'ascenseur et ainsi de suite.

Le monde produit de l'ornement et l'ornement produit le monde. Que dire alors du carré blanc du « lieu de diffusion moderne »! Tout porte à croire que le cloisonnement de l'espace physique soit l'effet d'opération mentale, de même que le cloisonnement d'ordre

psychologique serait d'une certaine manière conditionné par un monde physique divisé en catégorie.

J'ai, pour ma part, choisi de présenter mes œuvres dans le hall de la Bourse de Montréal. Le lieu est vaste et reflète bien une certaine idée du pouvoir. Cette idée s'incarne dans le volume même du rez-de-chaussée de la tour. Car il s'agit d'un hall dont la hauteur correspond à trois étages ouverts, isolés de l'extérieur par de grands murs de verre, véritable mépris des conditions climatiques, sans compter l'étalage, la dépense de matériaux dont la seule fonction est de servir la vanité... Ainsi, siègent au centre de cet espace trois immenses colonnes, vecteur vertical, voie de transmission du flux humain, artères du corps économique; des ascenseurs enrobés de pans de murs recouverts de granite. Ces trois troncs sont, à eux seuls, d'une monumentalité grandiloquente qui n'est pas sans rappeler l'obélisque ou plus près de nous la sculpture « minimaliste ». L'organisation spatiale elle-même relève du faux-discours de la sobriété et, pourquoi pas, d'un certain dépouillement. Ce qui ne nous empêche pas de comprendre ce qu'il faut d'énergie, de matière, de main-d'œuvre, d'industrie et de déchets pour ériger un tel dénuement. Ainsi, on obtient ce sentiment *aérien* intérieur, dans une vaste forme géométrique dont le vide sacralise, pour ainsi dire, ces impressionnantes présences monolithiques aussi parfaitement géométriques. Littéralement, ce sont les portes du temple!

Devant le volume, la géométrie ainsi que la parfaite régularité des surfaces industrielles, le corps organique apparaît soudain faible et vulnérable, quelque chose de trop petit, quelque chose de trop humain. Du coup, l'architecture même représente et incarne quelque chose de supra humain, d'extra humain, bref une dimension inaccessible, vers laquelle le croyant est appelé, tendu.

Et c'est précisément dans ces dispositions d'esprit que l'usager des lieux est maintenu par le lieu. Or, il ne faut pas minimiser cette influence sur l'éventuelle lecture d'une œuvre qui s'y trouverait. De même que pour tout autre lieu, il est possible d'en faire le récit et comme disait l'autre, « le récit est un piège » (Marin, 1978). Aussi faut-il tenir compte du dispositif qu'est le lieu même de manière à en user, à détourner son discours, à établir non pas une logique de confrontation avec l'œuvre, mais quelque chose comme une friction dynamique.

Ainsi, l'œuvre n'est plus accessoire décoratif qui orne le lieu, ou alors pourrait-on dire que c'est également le lieu qui orne l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, il s'agit pour moi d'établir une relation dialectique où cohabitent et se recourent l'œuvre du lieu et le lieu de l'œuvre.

Cheval de Troie

De tout ce que j'apportais, il s'est servi pour m'attirer au-delà. À la faveur de ces signes dont l'auteur et moi sommes convenus, parce que nous parlons la même langue, il m'a fait croire justement que nous étions sur le terrain déjà commun des significations acquises et disponibles. Il s'est installé dans mon monde. Puis, insensiblement, il a détourné les signes de leur sens ordinaire, et ils m'entraînent comme un tourbillon vers cet autre sens que je vais rejoindre.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 18-19

J'envisage l'œuvre comme ces sondes envoyées dans l'espace interplanétaire bourré de voix et de musique. Car l'œuvre contient la volonté d'un individu, un ensemble de stratégies arbitraires et contextuelles, certaines conditions matérielles, une présence, mais également et surtout l'absence adressée à l'Autre. L'œuvre est alors conçue comme véhicule de l'absence. Quelque chose qui supporte et rend présent ce qui n'est pas là. Ainsi faut-il toujours pour s'adresser à l'autre un moyen, un « médium », le mot, le son, le geste, l'image...

Aussi toute œuvre un tant soit peu critique n'a-t-elle jamais été envisagée de bonne foi lorsqu'elle se présente sous une forme vulgairement répulsive, dans un contexte donné. Ce type d'œuvre, à mon sens, n'atteint rien ni personne, puisqu'elle procède d'une logique d'exclusion. D'aucun vous dirons qu'on n'attire pas les mouches avec du vinaigre! Aussi faut-il s'avancer vers l'autre sous une forme amicale pour le toucher. Mon travail actuel concerne de toute évidence la condition même du pouvoir. Il ne s'agit pas pour autant de

dénonciation, d'accusation ou pire, de condamnation. Pour la simple raison que j'estime partager et participer d'une certaine manière, et par la force des choses, une réalité géographique et sociale où l'individu seul ne pourrait assumer les effets de l'ensemble, duquel il est issu et auquel il est soumis.

Par ailleurs, s'il est vrai que la gloire et le triomphe du monde occidental moderne reposent sur le mâle blanc âgé entre vingt et quarante ans, il est aussi vrai que la faillite, la ruine et l'impuissance de ce monde reposent également sur lui.

Notons qu'à cet égard, je suis moi-même romain chez les Romains, au cœur de l'empire et de son désarroi. Or, comment s'adresse-t-on à la bête, d'autant qu'elle est blessée? Comment s'adresser directement à cet « homme générique » au front glauque de l'enfermement systémique? Comment partager mon doute, ma question, présenter, exposer l'absence persistante au-delà des contingents sociaux et individuels, précisément à l'individu dans son environnement social? Quelle forme donner à ma sonde?

Ma proposition tente de répondre à ces questions par l'usage classique du tableau dans sa forme la plus archétypale possible. Ainsi, ai-je usé du vernis caractéristique des œuvres anciennes, dont l'autorité a su dépasser le cercle restreint des « amateurs d'art » à travers l'histoire occidentale.

De la même manière, j'ai reproduit des encadrements qui pourraient être qualifiés de muséaux, puisqu'ils sont les copies de modèles qui ornent des œuvres anciennes de Frans Hals, Rembrandt, Zurbaran... au Metropolitan Museum of Fine Art de New York.

Mon intention était d'investir un lieu actuel de pouvoir par le dispositif du tableau, lui-même issu et commandité par le pouvoir qu'il soit religieux ou laïc depuis la Renaissance. Il s'agissait donc d'établir un parallèle entre « l'âge d'or » d'un certain type de tableau et « l'âge d'or » de certains types d'institution. Cet usage des conventions vise à établir des conditions rassurantes de lecture. Et la monumentalité même des cadres se veut une invitation à retrouver ce rapport flatteur à l'œuvre, à la peinture. Parce que j'ai le sentiment qu' :

«Un art critique est un art qui tient compte dans son langage même de la condition du spectateur et de son aptitude à recevoir et à juger de façon critique ce qui lui est transmis, et propre à susciter une expérience qui s'adresse au sens et à l'affect et non à la raison. » (Caillet, 2008, p. 99).

Mes tableaux se prêtent donc au jeu du pouvoir pour mieux s'avancer. Le dispositif ne présente pourtant pas plus d'intérêt que celui de cerner d'une façon ancienne ce qui l'est encore plus, l'absence. Ainsi le dispositif mis en œuvre pour entrer à la Bourse n'est-il qu'une manière de cheval de Troie.

Le luxe de la conscience artistique et l'adresse de l'œuvre

Tant que le langage fonctionne vraiment, il n'est pas simple invitation, pour celui qui écoute ou qui lit, à découvrir en lui-même des significations qui y soient déjà. Il est cette ruse par laquelle l'écrivain ou l'orateur, touchant en nous ces significations-là, leur fait rendre des sons étranges, et qui paraissent d'abord faux ou dissonants, puis nous rallie si bien à son système d'harmonie que désormais nous le prenons pour nôtre. Alors de lui à nous, ce ne sont plus que de purs rapports d'esprit à esprit. Mais tout cela a commencé par la complicité de la parole et de son écho, ou, pour user de mot énergique que Husserl applique à la perception d'autrui, par « l'accouplement » du langage.

Maurice Merleau-Ponty, 1969, p. 21

S'il faut avoir lu Bourdieu pour apprécier une œuvre, on s'en doute, peu de gens seront en mesure d'en jouir. Et c'est dire le grand paradoxe que présente la situation concrète et théorique du champ de l'art contemporain. D'une part, les disciplines, les postures, enfin les pratiques relèvent plus que jamais de la spécialisation, concordante avec une certaine approche très précise du monde et de ses enjeux. D'autre part, le champ de l'art actuel cherche plus que jamais à se définir pour établir des liens, son « rôle » dans la société technique dont il n'est souvent que le résidu. Ce rôle, s'il est pédagogique, doit partager l'espace publicitaire. S'il est simplement esthétique, il doit cohabiter avec le design. Et s'il est d'ordre théorique, il doit se frayer un chemin, se ménager un espace au sein des sciences

humaines (politique, sociologie, anthropologie, philosophie). Et que dire d'un art qui serait l'illustration de principes physiques, scientifiques? « La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe. » (Barthes, 1978, p. 18). Aussi le champ de l'art semble continuellement absorbé par un monde où ce qui n'est pas instrumentalisé repose au mieux en marge de son actualité. Cela dit, et la question se pose tous les jours, à qui s'adresse l'œuvre d'art?

(...) en plus de sa « réalité objective », de sa *référence* à ce qu'il signifie, outre sa signification en un mot, il convient que le sens puisse posséder aussi une réalité subjective. Devenir significatif, c'est alors, pour un sens donné, prendre part à la vie de la subjectivité qui le reçoit, le comprend et lui donne son poids propre. (Audi, 2003, p. 45).

Plusieurs réponses sont possibles, car les intentions sont multiples. Concrètement, on peut pourtant constater que l'art contemporain s'adresse souvent aux acteurs du champ de l'art contemporain eux-mêmes. Ainsi les « non-disciplines » progressent-elles en huis clos, à l'intérieur de cloisons, d'institutions, de paramètres exclusifs pour ne pas dire hermétiques. Et « (...) la culture postmoderne, industrialisée, curieusement dite « de masse », loin de s'adresser à tous, parle en réalité à des publics morcelés, parfois ghettoïsés, sous l'alibi de la grande réconciliation à l'intérieur de la démocratie consensuelle. » (Jimenez, 2005, p. 309).

Fatalité historique, incompetence du public, problème structurel, sclérose organisationnelle, déphasage conceptuel? Quoi qu'il en soit, l'art contemporain cherche souvent son destinataire (autre que son cercle constitutif). Ce qui, entre autres, n'était pas le cas de cette très vieille pratique, dite artisanale, de la peinture de retables par exemple.

Reportons-nous au XV^e siècle et observons un instant ces panneaux de bois peints s'ouvrant et se refermant à la manière de volets sur une fenêtre. Le dispositif même s'apparente au mobilier au milieu duquel on l'a placé, dans le chœur, tout au bout de la nef. Le polyptyque refermé sur lui-même n'est que le prolongement d'un décor que le fidèle « reconnaît » tout autour de lui. S'ouvre pourtant à lui certains jours de fête un monde excédant celui-là même qu'il habite. Et c'est ainsi qu'on peut très bien imaginer le gueux édenté, fasciné non pas par le cadre, mais bien par ce qui le concerne de plus intime dans la perspective onirique de la représentation. Or, on peut également supposer que les frères Van Eyck n'ont pas peint le retable de l'agneau mystique précisément et exclusivement pour les

gueux. Ils l'ont peint pour le clergé, bien sûr, pour le lettré, l'esthète, le théologien, le seigneur, son plaisir, Dieu, le roi ou que sais-je! Du coup, on retrouve une œuvre dont l'adresse est multiple et qui « touche » pour différentes raisons du savant à l'illettré, et aujourd'hui encore!

Sans être passéiste, il peut-être raisonnable d'affirmer qu'il y a là quelque chose que l'œuvre semble parfois avoir perdue.

(...) la circulation dans le monde de la culture se fait à sens unique. Un intellectuel cultivé peut facilement passer d'une lecture de Jean-Paul Sartre à celle d'un roman policier, alterner un film de Godard avec un western de série B. En revanche, un habitué des sitcoms et des feuilletons télévisés, ou bien un lecteur assidu des romans « de gare », accédera plus difficilement à une culture « légitime », encore considérée comme bourgeoise et élitiste. (Jimenez, 2005, p. 308).

Où alors devrions-nous reconnaître enfin le caractère fondamentalement sectaire, voire religieux de l'art et de ses chapelles qui ne réunit jamais que ses croyants?

Toujours est-il que l'expérience esthétique, par laquelle se définit en partie la visée et la « trajectoire » de l'œuvre, n'est jamais de première nécessité comme l'est le boire et le manger par exemple. Cela dit, l'art exige une disponibilité, celle-là même qu'a procurée le dimanche aux gueux comme aux seigneurs sous l'ère chrétienne.

Cette même disponibilité reconnue pour condition première à toute création. Cette disponibilité à laquelle les progrès techniques d'une société industrielle avancée devaient nous mener. Cette disponibilité semble étrangement faire défaut désormais au « seigneur » comme elle fait défaut aux « petites gens ». Dès lors, faut-il considérer la conscience artistique comme un luxe, le privilège exclusif des « gens de l'art »?

Il y aurait pourtant là une grande ironie quand on sait que les Haidas par exemple (Amérindiens de la côte ouest nord-américaine) ont vécu quelques millénaires, dans la plus grande précarité mécanique, véritable austérité industrielle, une existence où l'abondance de nourriture et l'organisation sociale étaient si bien réglées qu'il ne restait plus, pour « passer le temps », qu'à s'adonner à quelque pratique artistique. Littéralement, on consacrait le plus clair de son temps à des considérations esthétiques, celles des premières nécessités étant pratiquement accessoires! De même pour les Bochimans, chasseurs-cueilleurs du désert

africain du Kalahari qui, dans leur absolu dénuement, dit-on, ne consacraient pas plus de trois jours semaines à la chasse et à la cueillette! Notez que chez ces êtres « peu évolués », le dimanche durait quatre jours jusqu'au milieu du 20^e siècle.

De là à comparer l'Homme contemporain au bagnard, il n'y a qu'un pas que je ne ferai quand même pas. Il y a pourtant un malaise persistant dans cette question de l'adresse de l'œuvre et de la « conscience artistique ». J'ai voulu porter mon travail sur l'autel du temple pour tenter d'approcher un autre que moi, l'homme et la femme « sans visage » comme le « seigneur » des lieux. Ce qui d'ailleurs n'exclut d'aucune manière le cercle des connaisseurs.

L'investisseur floué- le désir et l'investissement de soi

Je ne peux pas m'habituer à cette idée que ma vie s'écoule si vite et qu'en réalité je ne la vis pas. Personne ne vit complètement sa vie, sauf les toréadors.

Ernest Hemingway, 1949, p 19

Le désir, on le sait, est le grand moteur de l'existence humaine. Aussi le désir entraîne-t-il toujours une forme ou une autre d'investissement. On investit son temps, son corps, son amour, sa force, son esprit et accessoirement son argent, ses connaissances, son environnement, enfin sa vie selon ses croyances. Car c'est une évidence, sans investissement, il n'y a ni gain, ni espoir de satisfaire quelque désir.

Or, n'est-il pas possible d'avancer que c'est également dans une grande mesure par le truchement du langage que l'on engage et investit sa vie? La formulation même de nos vœux les rallierait à cet espace théorique dont j'ai parlé précédemment. Resterait le désir du corps biologique dont l'investissement serait la condition même de toute existence. Car, en somme, ce désir biologique est la vie même!

(...) Freud a défini un jour le bonheur comme « la réalisation attardée d'un désir préhistorique. C'est la raison pour laquelle la richesse y contribue aussi peu : l'argent n'est pas un désir de l'enfance. (Marcuse, 1963, p. 178).

Ainsi, peut-on supposer qu'en l'absence de ce désir biologique, il ne resterait plus pour l'homme que le champ sclérosé de tous ses désirs et spéculations « théoriques ». Et il y a peut-être là quelque chose ayant à voir avec ce divorce, cette dualité propre à l'homme. Le désarroi, voire le désespoir de l'animal humain perpétuellement floué dans sa réalité théorique.

La répressivité de l'ensemble réside dans une large mesure dans son efficacité : elle élève le niveau de la culture matérielle, facilite l'obtention des biens de consommation, rend le confort et le luxe meilleur marché, entraîne des secteurs toujours plus vastes dans l'orbite de l'industrie, tout en se faisant en même temps le soutien du labeur et de la destruction. L'individu paie en sacrifiant son temps, sa conscience, ses rêves; la civilisation paie en sacrifiant ses propres promesses de liberté, de justice et de paix pour tous. (Marcuse, 1963, p. 94).

Mon corps, qui n'est autre que moi, ne cherche pas la nourriture de la représentation pour satisfaire sa faim. Pas plus qu'il ne se réjouit de la « belle femme » d'un magazine qu'il ne saurait étreindre. De l'aventure « par procuration » que me fait vivre le cinéma. L'euphorie perpétuelle et la plénitude que me suggère la perspective consumériste.

Ce corps charnel, incarné, appelle plutôt à son tour de la chair, de la viande! Il n'a que faire des dividendes théoriques. Son temps est compté et son seul bénéfice est celui-là même qui lui est contemporain.

Pourtant, on demande souvent à ce corps d'attendre l'heure où il sera enfin temps de jouir des fruits de tout son sacrifice, de toutes ses économies. On demande à ce corps la confiance et la patience du croyant, la croyance du patient. Parce que les marchés fluctuent et que ce sont les conditions du « jeu de la bourse », une certaine configuration des conventions, littéralement les paramètres impermanents de nos vies. Ainsi :

La douleur, la frustration, l'impuissance de l'individu découlent d'un système hautement productif et d'un fonctionnement efficace dans lequel la majorité de la population trouve un niveau de vie meilleur que jamais auparavant. La responsabilité de sa vie repose sur l'ensemble, sur le « système », sur la somme totale des institutions qui déterminent, satisfont et contrôlent ses besoins. L'instinct d'agression tourne à vide, ou plutôt la haine se heurte à des collègues souriants, à des concurrents affairés, à des fonctionnaires obéissants, à des aides dévoués qui font tout leur devoir et qui sont tous d'innocentes victimes. (Marcuse, 1963, p. 92-93).

Cet homme générique que je représente dans son « costume théorique », dans un temps d'arrêt, est fait de désir. Sa chair palpitante procède de la même manière que ce que Merleau-Ponty nomme le langage parlant. Elle est cernée de discours, un certain principe de réalité, qu'elle excède. Car au-delà du jeu de la bourse, elle nous renvoie à l'investissement de soi en un monde formidable, terrifiant et incommensurable d'absence, de silence, de mort et d'absurde.

Ajuster la pensée pour accéder à la joie

Un seul mode d'activité pensante demeure en dehors de la nouvelle organisation de l'appareil mental et reste libre à l'égard de la règle de principe de réalité : l'imaginaire est « protégé des altérations de la civilisation » et reste lié au principe de plaisir. Pour le reste, l'appareil mental est efficacement subordonné au principe de réalité.

Herbert Marcuse, 1963, p. 25

La pensée, c'est bien connu, est une forme de gymnastique. Et il y a beaucoup de gymnastes performants, disciplinés, stricts, rigides, exemplaires, virtuoses et tristes. Leur particularité consiste à pratiquer la gymnastique pour arriver à leur fin qui n'est pas réjouissante. On pense ici au jeune prodige malheureux sur le podium, et on se dit; à quoi ça rime?

Dans un monde où la fonctionnalité seule justifie l'existence, il est pourtant compréhensible qu'on en arrive là. Le but étant toujours d'être en mesure de s'*accomplir*, il faut s'entraîner, il faut développer ses compétences.

Or les compétences intellectuelles si elles ne sont pas susceptibles de court-circuiter la routine, elles s'avèrent à la fin inutiles et funestes pour celui qui les possède. À l'inverse, une chèvre par exemple, bien qu'elle soit elle aussi domestique, vous rappellera fréquemment

qu'elle possède les facultés et l'adresse nécessaire pour sauter la clôture, briser le mobilier, prendre le large ou tout simplement bondir sur place en vous regardant de ses yeux gravement fous.

À l'instar de la chèvre, j'estime qu'il est salubre ou tout simplement hygiénique de savoir soudainement, et sans raison *raisonnable*, ajuster sa pensée pour accéder à la joie. On retrouve alors l'espoir et l'autorité qu'on avait confiés à l'entraîneur et au comité d'organisation de la compétition. Et c'est précisément cet espoir et cette autorité que je retrouve à l'occasion à travers ma pratique de la peinture, un espace libre, imaginaire.

CONCLUSION

Je n'ai jamais bien réfléchi sur mon propre compte, sauf en certains cas très rares, quand j'y étais contraint, et toujours sans intérêt « pour la chose », toujours prêt à m'écarter de moi, sans croire jamais au résultat. Cela tient à une insurmontable méfiance à l'endroit de la *possibilité* de se connaître soi-même, méfiance qui m'a conduit à éprouver une *contradictio in adjecto* dans la notion même de « connaissance immédiate » dont les théoriciens se permettent d'user. Voilà ou peu s'en faut ce que je sais de plus certain sur moi. Il doit y avoir une sorte de mauvaise volonté dans ce refus de *croire* quelque chose de déterminée sur mon compte. Y a-t-il là une énigme? Probablement, mais par bonheur, ce n'est pas à moi de dénouer ce nœud. Peut-être révèle-t-il l'espèce à laquelle j'appartiens? Mais la révélation ne s'adresse pas à moi, ce qui n'est pas pour me déplaire.

Friedrich Nietzsche, 1971, p. 235-236

Il existe toujours une autre histoire, un autre récit, un autre réel, un autre monde. Autre chose que ce qu'on dit, autre chose que ce que l'on « voit ». On ne voit et ne dit rien d'exact. Il n'y a pas d'exactitude. Du moins après un long examen du dit réel, de mon expérience du monde, c'est ce que je ressens très fort.

L'exactitude m'a semblé, dans ma première jeunesse, correspondre à la somme des connaissances. C'était alors la fin de mon moyen-âge et surtout ma renaissance. Il y a d'un côté le souhait de connaître et très vite l'impossibilité d'être exact. Parce que l'exactitude est multiple et s'annule par l'Autre, l'ailleurs et le déplacement dans le temps. Il reste alors le doute et la méfiance à l'égard du monde, de soi-même et du réel.

On peut corriger un problème mathématique. On ne peut pas corriger une perception. La perception dans son immédiateté est systématiquement exacte. Elle révèle et produit quelque chose d'exact. Et cette exactitude n'a pas d'époque. Pour corriger une perception, il faudrait posséder la formule exacte et définitive du « réel » perçu.

Pourtant, les monstres sous les lits des enfants existent bel et bien. Ils existent dans l'expérience du réel concret. Ils existent et subsistent comme produit de l'enfant lui-même constitué de monstres et de fées.

De même, les sensations sont toujours exactes. Ce qui les maintient en périphérie du réel n'est que leur caractère invérifiable. Et rien n'est retenu dans nos définitions du réel qui ne soit « vérifiable » depuis Descartes.

La peinture peut échapper à ce système. Elle exprime toujours une exactitude, invérifiable parce qu'elle ne fait pas consensus. Elle « fonctionne » sur une autre base que celle du modèle cartésien. Parfois, elle fait la part belle à ce qui échappe au discours. Car, « (...) le langage dit et les voix de la peinture sont les "voix du silence" (...) » (Merleau-Ponty, 1969, p. 145).

En peinture, je peux donner corps aux monstres sous le lit. Je peux donner corps à tout ce que le réel refuse de mettre à jour. Je peux faire glisser une part de la sensation dans le langage et le réel partagés. Les sensations intimes deviennent d'une certaine manière intelligibles ou du moins perceptibles pour l'Autre.

Je fais le type de peinture que je fais parce qu'elle me permet de donner corps à ce que je porte en moi, à « l'insu » du discours. Je me réjouis à la vue d'une représentation sensible de ce qui sans moi, en moi, demeure vague et inconsistant. Mes peintures introduisent de l'invisible dans le visible. Et c'est le besoin insensé de donner un visage à l'indicible qui me pousse au travail. Parce que l'indicible est pour moi la définition exacte du réel. Ce réel est celui de mon expérience immédiate de l'existence dans un monde qui ne se réduit pas au visible.

Je me pose donc la question de la valeur qu'on accorde au visible. Autrement dit; est-ce que le fait de « voir » une chose ne lui confère pas une certaine crédibilité dans le champ du réel? Et pourquoi donc?

Chacun porte en soi un monde qui n'est pas partagé et rarement partageable. Ce monde-là est pourtant au centre de nos existences. Ce monde-là est terrifiant dans un monde « cohérent » parce qu'il isole, singularise et ne participe plus à la cohésion du groupe. Ce monde-là il faut le porter en secret, comme le monstre sous le lit. Ce monde-là n'est pas raisonnable. Ce monde-là n'est pas vérifiable, il est d'ailleurs encombrant et inutilisable, si ce n'est en littérature, en peinture. Ce monde-là, je veux le peindre parce qu'il sabote le seul réel instrumentalisé, il le contredit, le refuse, le ridiculise, l'enrichit et le nie parfois. Ce monde-là je veux le dire pour en tirer la satisfaction que le monde visible ne m'offre pas.

Je fais ce type de peinture parce qu'elle se moque du réel trop étroit dans lequel je ne suis pas à l'aise et dans lequel l'espoir est calculé, calculable et limité. Par l'invention, la peinture révèle ce qui n'avait pas de forme. La peinture représente pour moi un extraordinaire champ d'invention. Par l'invention, le peintre tente de rendre justice à ce qui sans lui demeure dans l'ombre depuis la nuit des temps. C'est un sentiment insensé que j'ai depuis longtemps. Le sentiment que par les ressources de la peinture j'ai le pouvoir d'inventer ce qu'il manque au visible.

La peinture est pour moi apparition de l'ineffable. Je peins pour signaler ce qui est absent, mais bien réel. Je peins pour entrer dans le jeu du monde et dire le réel que je porte en moi, avec l'intuition que les monstres sont sous tous les lits, et que l'Autre le sait aussi.

BIBLIOGRAPHIE

- Archimbaud, Michel. 1993. *Francis Bacon In conversation with Michel Archimbaud*. Londres : Phaidon, 191 p.
- Audi, Paul. 2007. *Supériorité de l'éthique*. Paris : Flammarion, 344 p.
- . 2003. *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*. Paris : Librairie Générale Française, 219 p.
- Barthes, Roland. 1978. *Leçon*. Paris : Éd. Du Seuil, 46 p.
- Benjamin, Walter. 1979. *Sens unique*. Paris : Éd. Nadeau, 331 p.
- Caillet, Aline. 2008. *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris : L'Harmattan, 141 p.
- Carrol, Lewis. 1965. *Oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés / une étude par Henri Parisot*. Paris : Éd. Seghers.
- Delacroix, Eugène. 1963. *Journal (1822-1863)*. Paris : Union Général d'Édition, 377 p.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Éd. Du Seuil, 158 p.
- Freud, Sigmund. 1998. *Le malaise dans la culture*. Paris : Éd. Quadrige, 93 p.
- Hemingway, Ernest. 1949. *Le soleil se lève aussi*. Paris : Gallimard, 244 p.
- Jimenez, Marc. 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 402 p.
- Lao-tseu. 1967. *Tao-tō king*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 110 p.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Marcuse, Herbert. 1964. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Éd. De Minuit, 281 p.
- . 1955. *Eros et civilisation*. Paris : Éd. De Minuit, 239 p.
- Marin, Louis. 1978. *Le récit est un piège*. Paris : Éd. De Minuit, 145 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 211 p.

———. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.

Montaigne (de), Michel. 1962. *Oeuvres complètes, Essais, Livre I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1791 p.

Nietzsche, Friedrich. 1971. *Par-delà bien et mal*. Paris : Gallimard, 250 p.

———. 1947. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 445 p.

Tolstoï, Léon. 1948. *Guerre et paix*. Paris : Gallimard, 254 p.

Wolf, Laurent. 2004. *Vie et mort du tableau 1273-1973 : Genèse d'une disparition* (volume 1). Paris, Klincksieck, 170 p.



François Georget
Sans titre, (évier 1) 2009
huile sur toile, 132,7 X 137,5 cm



François Georget
Sans titre, (évier 2) 2009
huile sur toile, 170,3 x 127,3 cm



François Georget
Sans titre, (monte-charge) 2009-2010
huile sur toile, 229,4 x 133 cm



François Georget
Sans titre, (l'entrevue) 2009-2010
huile sur toile, 170,3 x 170,3 cm



François Georget
Sans titre, (extincteur) 2009
huile sur toile, 106 x 129,7 cm



François Georget
Sans titre, (chevauchée) 2010
huile sur toile, 251.5 x 307.3 cm

FRANÇOIS GEORGET



FRANÇOIS GEORGET

Tableaux récents – Hall central de la Tour de la Bourse de Montréal
800 Square Victoria – du 5 au 30 avril 2010
(ouverture du lundi au vendredi de 7 h. à 18 h.) Contact : (514) 222-4119



François Georget
Vues de l'exposition, Hall de la Bourse de Montréal, avril 2010



François Georget
Vues de l'exposition, Hall de la Bourse de Montréal, avril 2010



François Georget
Vues de l'exposition, Hall de la Bourse de Montréal, avril 2010